

www.kotobarabia.com
تحديث الشعر العربى
تأصيل وتطبيق
د. حامد أبو أحمد
www.kotobarabia.com

الشعر العربي الحديث

مراجعات و تطبيقات

د . حامد أبو أحمد

الإهداء

إلى الشعراء... الذين نشأوا في زمن لا مجال فيـه

للشـ ـ ـ ـ ـ ـــعر... ولا

للثقافـ ـ ـة.

فهرس الكتاب



مقدمة

حالة الشعر في مصر
خلال الثلاثين عاماً الأخيرة

شهد العالم خلال المائة عام الأخيرة تقريباً مجموعة من المذاهب والحركات والاتجاهات التي غيرت أنماط تفكيره ورؤيته للأشياء بصورة جذرية في جميع مجالات العلوم والفنون والآداب. فبعد أن كانت الرؤية تقوم على محاكاة الطبيعة أو الواقع أصبحت تنطلق من منطلقات أُخرى فتوغل في استبطان الذات وتأمل ما يدور فيها من أحاسيس وانفعالات وأو هام وهو اجس، أو تغوص فيما وراء الحس في محاولة لاكتشاف الجوانب الأخرى الخفية في حياة الإنسان، أو تلجأ إلى التعبير بالرمز لتوليد مجموعة من الإيحاءات التي تُضفي على العمل الفني جواً من السحر والإبهام والغموض. حدث ذلك في الرسم مثلاً على يد رائدين كبيرين هما بيكاسووسلفادور دالي، وفي الرواية دخل تيار الوعي والمونولوج الداخلي على يد جيمس جويس وفرجينيا

وولف وغيرهما، ثم أخذت الرواية في التطور حتى ظهرت اتجاهات أُخرى عملاقة مثل التعبيرية أو خلق عالم آخر موازي للعالم الواقعي ومفارق له عند ستراند برج وفرانز كافكا وسواهما، وظهر إلغاء الزمن عند مارسيل بروست وخاصة في روايته الشهيرة" البحث عن الزمن المفقود"، ثم كانت الرواية الجديدة التي بدأت تزدهر في أو اخر الأربعينات من هذا القرن على يد كتاب أمثال كلود سيمون وميشيل بوتور وناتالي ساروت في فرنسا وغيرهم كثيرين في كل أنحاء العالم. وتطورت الرواية تطوراً كبيراً في أمريكا الشمالية ثم في أمريكا الجنوبية، وكل هذه التطورات كانت تعتبر ثورة في المضمون وفي التقنية وفي الرؤية.

وفي مجال الشعر ظهرت الحركة الرمزية في أو ربا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وازدهرت بصفة خاصة في فرنسا خلال الربع الأخير من ذلك القرن وفي أوائل القرن الحالي حيث أثرت تأثيراً حاسماً في الرؤية الشعرية وفي بناء القصيدة. وقد تميزت عناصر البناء الجديد في إحلال الخيال محل الواقع، والتأكيد على حطام العالم لا على وحدته والمزج بين عناصر متنافرة وناشزة، والتأثير

السحري عن طريق الغموض والإلغاز وسحر اللغة، واعتماد الذهن بديلاً عن العاطفة وهو ما أطلق عليه بعض النقاد الأو ربيين" اطراح النزعة البشرية" وما أسماه الفيلسوف الناقد الأسباني خوسيه أو رتيجا إي جاسيت" تجريد الفن" وغير ذلك من عناصر شكلت ثورة حقيقية في تطور فن الشعر في العصر الحديث حتى صار هناك خط فاصل في مسيرة الشعر التاريخية: ما قبل الرمزيين وما بعدهم. ومن ثم ظهرت تنظيرات نقدية كثيرة تفرق بين الصورة الشعرية بمفهو مها التقليدي العقلي المنطقي في الشعر حتى نهايات القرن التاسع عشر والصورة بمفهو مها الإيحائي السحري الذي لا يُدرك إلا بالعاطفة عند الرمزيين ومن جاءوا بعدهم.

وفيما يتعلق بشعرنا العربي فقد بدأت حركة التجديد به مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحركة التجديد في الشعر الأو ربي، ولم تكن مجرد أصداء للفكر الأو ربي العام، وبرزت حركة الشعر الحديث أو الحر في أو اخر الأربعينات، وكان الجوالعام يساعد على ظهو ر هذه الحركة: ذلك أن جماعة أبوللووالرومانسيين بعامة كانوا قد استنفذوا أغراضهم ووصلت تجديداتهم إلى نقطة الذروة في سياق حسهم الفني

والتاريخي، كما أن الاتصال بالثقافة والفكر والفن في أو ربا قد أخذ في التعمق، وتبلور لدى الأجيال الجديدة إحساس عام بالتغيير. ومن ثم جاءت حركة التحديث قوية عميقة مؤثرة، وأحدثت هي الأخرى خطاً فاصلاً بين مرحلتين: مرحلة طويلة تمتد من العصر الجاهلي حتى الخمسينيات. وأُخرى تمتد منذ الخمسينيات حتى الآن. وهذه الفترة الأخيرة، رغم قصرها، شهدت من ألوان التجديد ما يكاد يستعصي الآن على الحصر. وقد تواكبت هذه الحركة الجديدة في فترة واحدة تقريباً في كل أنحاء العالم العربي فظهر روادها في العراق ومصر ولبنان وبعض البلاد العربية الأُخرى في أوائل الخمسينيات، وكان نصيب مصر من هذه الحركة ظهو ر رائد كبير هو صلاح عبد الصبور إضافة إلى عدد آخر من الشعراء معظمهم صدر له خلال الفترة الأخيرة مجموعاته الشعرية الكاملة.

ومنذ الخمسينيات إلى الآن ظهرت عدة موجات أو أجيال هي على التحديد جيل الرواد، ثم الجيل الثاني للحداثة أو الموجة الثانية ثم ما أُطلق عليه جيل السبعينيات ودار الحديث في فترة غير قصيرة عن جيل سُمي" جيل

الثمانينيات". وكل هذه الأجيال تعمل حالياً في الساحة الشعرية بقوة، لأن من بقوا من جيل الريادة أو الجيل الأول مازالوا في سن (**تجاوزوا الستين عاماً**) يتيح لهم الفرصة للمشاركة في الحياة الأدبية بكفاءة واقتدار. ويُضاف إلى كل هؤلاء الآن جيل قصيدة النثر، بل أجيال قصيدة النثر لأن الغالبية من الشعراء يكتبونها حالياً.

اتجاهات الشعر الآن في مصر:

إذن فنحن أمام مجموعة من الأجيال تنتمي لشعر الحداثة، لكل منها خصائصه المميزة وتوجهاته الفنية، يُضاف إليهم تيار آخر لا يحق لنا أن نغفله عند التقسيم وهو تيار الشعر الكلاسيكي الذي حاول جاهداً أن يشق لنفسه طريقاً وسط هذه التيارات الحداثية بل إن أصحابه يحلمون بوأد حركة الحداثة والقضاء عليها بعد أن استنفذت أغراضها في نظرهم، ومن ثم فإن حالة الشعر الآن في مصر تبدوعلى النحوالتالي:

١- الشعراء الذين يكتبون القصيدة الكلاسيكية أو ما يُطلق عليها عادة العمودية، وهؤلاء يمكن تقسيمهم إلى

طائفتين: طائفة تنطلق من رؤية إحيائية خالصة، أي تمضي على نفس النهج الذي كانت تسير عليه مدرسة شوقي وحافظ، من التزام بالبحر الخليلي إلى المحافظة على أغراض الشعر من غزل ووطنيات ورثاء ومدح وغير ذلك من الفنون المعروفة في هذا المجال، وطائفة أُخرى تسير على نهج القصيدة الرومانسية من تغليب للعاطفة، إلى الرقة الوجدانية وإطلاق العنان للخيال بمفهو مه الرومانسي مع بعض التجديدات المعتدلة في الشكل والمضمون على حدٍ سواء. وهناك دعوة قوية حالياً لإنشاء ما يُسمى بجماعة أبوللوالجديدة، وكان يتبنى هذه الدعوة الدكتور مختار الوكيل الذي رحل عن عالمنا منذ أكثر من خمسة عشر عاماً، والآن يحمل لواءها مجموعة من الشعراء السائرين في هذا الفلك، الذين أعلنوا في فترة عن إنشاء ما يُسمى بسوق فسطاط، حيث يروجون لها أن تكون سوقاً شعرية على غرار ما هو معروف في تراثنا من سوق عكاظ إلى سوق المربد. وكما ذكرت فإن هاتين الطائفتين ومن يلف لفهما (**وليسوا بقليل فهناك كليات جامعية لا يتعدى ما يُقدم فيها من أطروحات علمية هذا الحد**) يرون في الشعر الحديث انحرافاً ينبغي

تصحيحه، وبعضهم بل معظمهم يرفضون الشعر الحديث رفضاً قاطعاً. وفي لقاء للأدباء مع رئيس الجمهورية السيد/ حسني مبارك في معرض القاهرة الدولي للكتاب (**يناير ١٩٨٩**) قام أحدهم يستعدي رئيس الجمهورية على هذا الشعر الحديث ويُطالب الدولة بالتدخل لكي يأخذ الشعر العمودي المكانة اللائقة به – من وجهة نظره طبعاً – في ساحة النشر. وبالطبع نظر إليه رئيس الجمهورية متعجباً ولم ينبث بكلمة.

٢- جماعة الرواد في الشعر الحديث، ومن لازال يعمل منهم في الساحة الآن أحمد عبد المعطي حجازي، وعبد المنعم عواد يوسف، وحسن فتح الباب، ويمكن أن نضم إليهم أيضاً الشعراء الذين يمثلون امتدادا مباشراً لهم، وبعضهم انتقلوا إلى رحمة ا ، والبعض الآخر مازال يواصل العطاء. فالشاعر بدر توفيق، على سبيل المثال أصدر خلال عام ١٩٨٨ أهم كتبه وهو ترجمته لسونيتات شكسبير التي اعتبرها النقاد من الترجمات التي أضافت للشعر المترجم. أما أحمد عبد المعطي حجازي فيكتب حالياً مقالاً يُنشر كل يوم أربعاء بجريدة الأهرام. وقد عاب عليه البعض

(**بالتحديد الكتور لويس عوض**) لجوءه إلى التنظير النقدي، وإن كنا نرى أن الكتابة ليست اختياراً في كثير من الأحيان. ونحن نرى أيضاً أن جماعة الرواد والموجة التي تمثل امتداداً لهم قدموا إنتاجاً خصباً عميقاً مجدداً.

وقد حققت قصيدة الشعر الحديث على يد جماعة الرواد مجموعة من الإنجازات المهمة من أبرزها اقتراب اللغة الشعرية من لغة الواقع اقتراباً شديداً، أو تعبيرها عن الواقع على طريقة المعادل الموضوعي، كما ابتعد الشعر عن النغمة الغنائية الشائعة في الشعر التقليدي، وانحاز إلى جانب التكثيف والتوتر، ولجأ الشعر الحديث إلى استخدام الأقنعة والرموز، وتأثر بالتراث الإنساني كله، ومن ثم عمد إلى توظيف الأسطورة في سياق البنية الفنية للقصيدة، كما أفادت القصيدة من الفنون المختلفة وتقنياتها المتباينة مثل المسرح والسينما والموسيقى والفنون التشكيلية. ومن بين هذه الإنجازات أيضاً إبداع ما يُسمى بالتجربة الدرامية للشعر، ومحاولة البعد عن الصورة التقليدية، حيث استبدلت بها الصورة الإيحائية البسيطة أو المركبة، وهي صورة تعتمد

اعتماداً أساسياً على القوة الخارقة للعادة للمخيلة، وتغوص أكثر في أعماق الذات.

الموجة الثانية في الشعر الحديث:

وقد أنجز الجيل الثاني لجيل الرواد مهمة أُخرى في غاية الأهمية يمكن أن نرصد تحققاتها بإيجاز في النقاط التالية: البعد عن السهولة واليسر في تركيب القصيدة، فبينما كانت القصيدة عند جيل الرواد – ما عدا شاكر السياب في بعض قصائده – بسيطة التركيب والبناء وتعبر عن فكرة واحدة تقريباً واضحة ومفهومة، نجد أن القصيدة عند الجيل التالي تمثل صورة من صور العالم أم من صور الحياة، وبما أن العالم مركب فلا بد أن تكون القصيدة أيضاً مركبة ومتشابكة بشكل يجعل مهمة فك رموزها عسيرة، بل تصير مستعصية على الفهم عند بعض الشعراء. وللتعويض عن الفهم لجأ الشاعر العربي، مثلما فعل الشاعر الأوربي من قبله، إلى وسائل أُخرى لها دور كبير في توصيل القصيدة للمتلقي مثل سحر اللغة والموسيقى. كما أن القصيدة الحديثة قد خطت مع هذا الجيل الثاني خطوة أُخرى في التعامل مع

اللغة بحيث أصبحت أكثر قدرة على التعبير عما يجيش في نفس الشاعر من انفعالات وأوهام ورؤى داخلية تتجاوز نطاق العالم المحسوس كي تصنع عالماً خاصاً يرتكز على الأحلام والأوهام والشطحات والخيال، ولهذا تجد القصيدة في غالب الأحيان مجرد حدث في اللغة، وليس لها من رابط مع الواقع إلا قدرة الشاعر في الصياغة ونجاحه في التعبير عن روح العصر.

وتضم هذه الموجة الثانية عدداً كبيراً من الشعراء هم الآن في قمة نضجهم الفني وهم أبرز الشعراء في مصر حالياً وأكثرهم مشاركة في الحركة الشعرية بقصائدهم وكتبهم التي تصدر تباعاً. ومن هؤلاء محمد عفيفي مطر، ومحمد إبراهيم أبوسنة، وحسن توفيق، ويمكن أن نضم إليهم أيضاً بدر توفيق ووفاء وجدي. وإن كان بدر توفيق – كما أسلفنا – يدخل ضمن امتداد موجة الرواد. وكان أمل دنقل شاعراً فحلاً من شعراء هذا الجيل ولكن القدر لم يُمهله حتى يتم رسالته على أكمل وجه. وبالطبع فإن لكل واحد من هؤلاء خصوصيته، فمحمد عفيفي مطر هو أبرز من كتبوا القصيدة الفلسفية في شعرنا الحديث وأمل دنقل صاحب تجربة فريدة

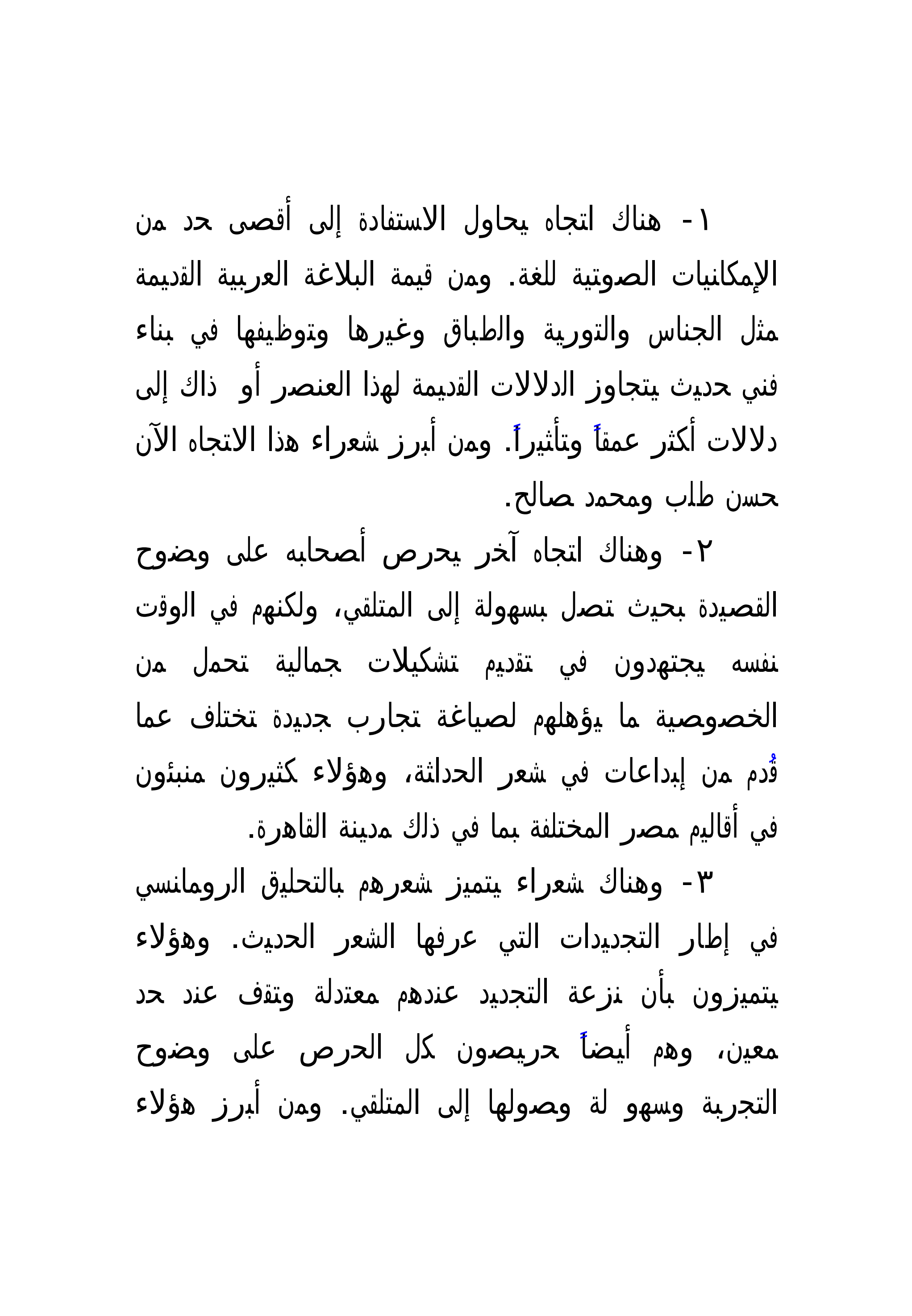
ومتميزة جعلت منه واحداً من كبار شعراء العربية، ومحمد أبوسنة شاعر يهتم بمعمار القصيدة ويجيد التحليق والتنسيق... إلخ وهكذا نجد أن كل واحد من هؤلاء يحاول أن يضيف إلى الشعر العربي أبعاداً جديدة تساعد على ثراء التجربة العربية الإنسانية.

شعراء السبعينيات:

وقد كان لثراء التجارب المقدمة في الشعر الحديث وتنوعها أثر في ظهور مجموعة من الاتجاهات مع أوائل السبعينيات يحمل كل منها ملامحه الخاصة، وإن كانت التسمية التي تشمل كل هذه الاتجاهات لم تتحدد بعد بالشكل المطلوب، حيث يُطلق عليهم في العادة" شعراء السبعينيات" وهذه التسمية – كما نلاحظ – فضفاضة ومبتسرة: فهي فضفاضة لأنها تضع مجموعة من الاتجاهات والملامح المتباينة في سلة واحدة، ومبتسرة لأنها تغفل كثيراً من الحقائق. وعلى أية حال فإن النقد معذور في هذه التسمية لأسباب كثيرة من بينها: أو لاً أن كثيراً من هذه الاتجاهات لم تتحدد بعد أو لم تنضج بصورة كافية، وثانياً لأن معظم

شعراء هذه الموجة الثالثة مازالوا في حالة تحقق، ومن ثم فإن معظم شعرهم ما زال مفرقاً في المجلات المصرية والعربية وتحتاج دراسته إلى جهود كبيرة في التجميع والتبويب، وثالثاً لأن كثيرين منهم مازالوا متأثرين بهذا التيار أو ذاك من التيارات السابقة عليهم وبخاصة عند الشاعرين الكبيرين على أحمد سعيد (أدونيس) ومحمد عفيفي مطر، وإن كان بعضهم – والحق يُقال – استطاع أن يشق لنفسه طريقاً مميزاً، وأن يحفر لهذه الخصوصية التي تمكن له في عالم الشعر والإبداع. ورابعاً لأن الكثير من تجارب الشعر الحديث لم تُسْتَوعبْ بعد كما ينبغي والدليل على ذلك أن المرحوم الدكتور عبد القادر القط كان يضع بعض قصائد محمد عفيفي مطر نفسه في باب" تجارب" بمجلة إبداع وهو باب تُنشر فيه التجارب الجديدة المُغرقة ي التجديد. وكل هذه الأسباب تنطوي على صعوبات جمة تُوضع أمام الناقد عند تناو له لإبداعات هذا الجيل الثالث.

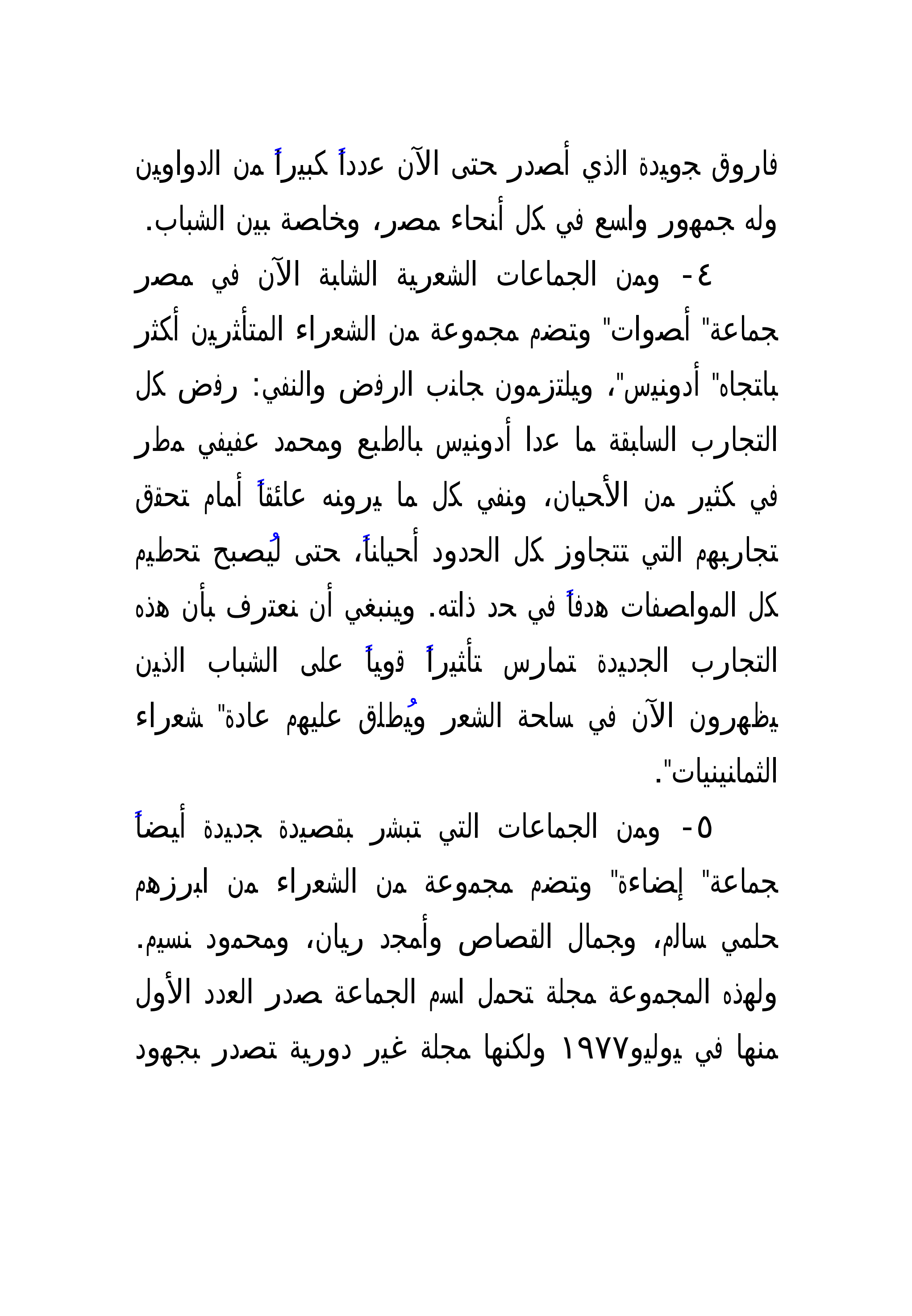
ومع ذلك فسوف نحاول – في إيجاز شديد – أن نلتقط بعض الملامح المميزة للاتجاهات المختلفة عند جيل السبعينيات الشعري في مصر.



١- هناك اتجاه يحاول الاستفادة إلى أقصى حد من الإمكانيات الصوتية للغة. ومن قيمة البلاغة العربية القديمة مثل الجناس والتورية والطباق وغيرها وتوظيفها في بناء فني حديث يتجاوز الدلالات القديمة لهذا العنصر أو ذاك إلى دلالات أكثر عمقاً وتأثيراً. ومن أبرز شعراء هذا الاتجاه الآن حسن طلب ومحمد صالح.

٢- وهناك اتجاه آخر يحرص أصحابه على وضوح القصيدة بحيث تصل بسهولة إلى المتلقي، ولكنهم في الوقت نفسه يجتهدون في تقديم تشكيلات جمالية تحمل من الخصوصية ما يؤهلهم لصياغة تجارب جديدة تختلف عما قُدم من إبداعات في شعر الحداثة، وهؤلاء كثيرون منبثون في أقاليم مصر المختلفة بما في ذلك مدينة القاهرة.

٣- وهناك شعراء يتميز شعرهم بالتحليق الرومانسي في إطار التجديدات التي عرفها الشعر الحديث. وهؤلاء يتميزون بأن نزعة التجديد عندهم معتدلة وتقف عند حد معين، وهم أيضاً حريصون كل الحرص على وضوح التجربة وسهو لة وصولها إلى المتلقي. ومن أبرز هؤلاء



فاروق جويدة الذي أصدر حتى الآن عدداً كبيراً من الدواوين وله جمهور واسع في كل أنحاء مصر، وخاصة بين الشباب.

٤- ومن الجماعات الشعرية الشابة الآن في مصر جماعة" أصوات" وتضم مجموعة من الشعراء المتأثرين أكثر باتجاه" أدونيس"، ويلتزمون جانب الرفض والنفي: رفض كل التجارب السابقة ما عدا أدونيس بالطبع ومحمد عفيفي مطر في كثير من الأحيان، ونفي كل ما يرونه عائقاً أمام تحقق تجاربهم التي تتجاوز كل الحدود أحياناً، حتى لُيصبح تحطيم كل المواصفات هدفاً في حد ذاته. وينبغي أن نعترف بأن هذه التجارب الجديدة تمارس تأثيراً قوياً على الشباب الذين يظهرون الآن في ساحة الشعر ويُطلق عليهم عادة" شعراء الثمانينيات".

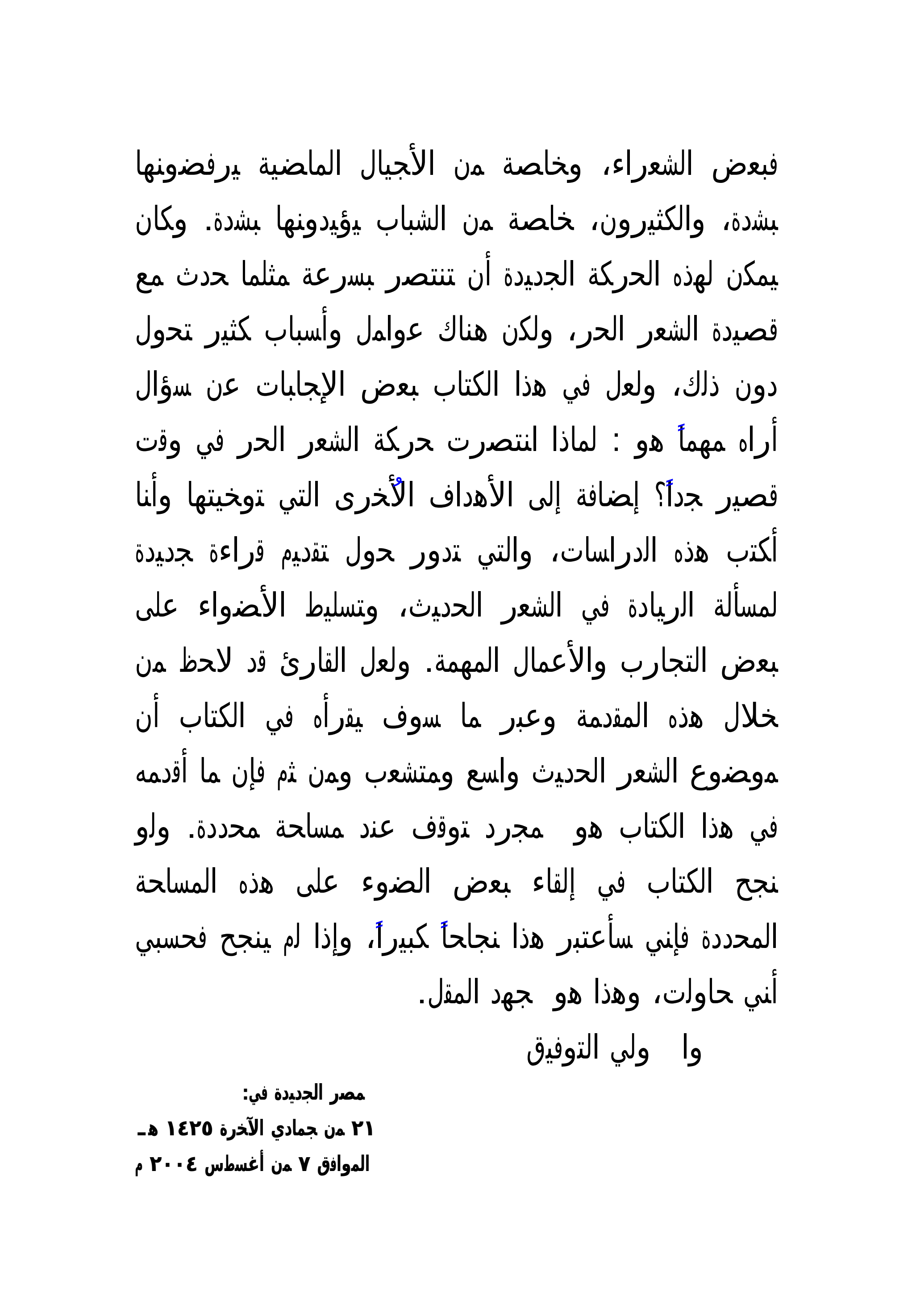
٥- ومن الجماعات التي تبشر بقصيدة جديدة أيضاً جماعة" إضاءة" وتضم مجموعة من الشعراء من ابرزهم حلمي سالم، وجمال القصاص وأمجد ريان، ومحمود نسيم. ولهذه المجموعة مجلة تحمل اسم الجماعة صدر العدد الأول منها في يوليو١٩٧٧ ولكنها مجلة غير دورية تصدر بجهود

أصحابها بين كل حين وآخر وتتلاقى فيها جهود التنظير مع جهود تقديم الجديد المُحطم للقيم والمعايير التقليدية.

٦- وهناك عدد آخر من الشعراء لا ينضمون لجماعة أو كانوا في جماعة ثم آثروا الاستقلال، وهم أيضاً من الحريصين على تحطيم كل القيود وإبداع قصيدة جديدة تختلف اختلافاً جذرياً عن كل ما سبق إبداعه سواء على امتداد تراثنا الشعري العربي أو خلال المرحلة الحداثية السابقة. ومن أبرز هؤلاء الشعراء محمد سليمان ومحمد أبو دومة، ومحمد فهمي سند.

وهكذا نرى أن الساحة الشعرية الآن في مصر تموج بالكثير من الاتجاهات التي يمكن أن تُسفر في المستقبل عن ثراء إبداعي حقيقي عندما يقوم هؤلاء الشعراء بإصدار كل ما لديهم من قصائد في دواوين كاملة تحمل ملامحهم وخصائصهم، وتُحدد بكثير من الدقة أهدافهم ونزعاتهم التجديدية السريعة المتلاحقة.

أما قصيدة النثر فقد ظهرت وانتشرت في كل أنحاء العالم العربي مع بداية التسعينيات، وعلى الرغم من هذا الانتشار غير المسبوق فإن الخلاف حولها مازال محتدماً،



فبعض الشعراء، وخاصة من الأجيال الماضية يرفضونها بشدة، والكثيرون، خاصة من الشباب يؤيدونها بشدة. وكان يمكن لهذه الحركة الجديدة أن تنتصر بسرعة مثلما حدث مع قصيدة الشعر الحر، ولكن هناك عوامل وأسباب كثير تحول دون ذلك، ولعل في هذا الكتاب بعض الإجابات عن سؤال أراه مهماً هو : لماذا انتصرت حركة الشعر الحر في وقت قصير جداً؟ إضافة إلى الأهداف الأُخرى التي توخيتها وأنا أكتب هذه الدراسات، والتي تدور حول تقديم قراءة جديدة لمسألة الريادة في الشعر الحديث، وتسليط الأضواء على بعض التجارب والأعمال المهمة. ولعل القارئ قد لاحظ من خلال هذه المقدمة وعبر ما سوف يقرأه في الكتاب أن موضوع الشعر الحديث واسع ومتشعب ومن ثم فإن ما أقدمه في هذا الكتاب هو مجرد توقف عند مساحة محددة. ولو نجح الكتاب في إلقاء بعض الضوء على هذه المساحة المحددة فإني سأعتبر هذا نجاحاً كبيراً، وإذا لم ينجح فحسبي أني حاولت، وهذا هو جهد المقل.

وا   ولي التوفيق

مصر الجديدة في:

٢١ من جمادي الآخرة ١٤٢٥ هـ

الموافق ٧ من أغسطس ٢٠٠٤ م

قراءة جديدة
حول قضية الريادة في الشعر الحر

مدخل وملاحظات أولية:

من قراءتي لمجموعة كبيرة من كتب نقد الشعر بصفة عامة والكتب الخاصة بالشعر العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين وحتى ظهور حركة الشعر الحر بصفة خاصة خرجت بمجموعة من الملاحظات أعرض لها فيما يلي:

١- الطابع المؤقت للمعرفة العلميـة، والـدور المهـم لتعاقب السنوات أو ما يُسمى بالجانب التاريخي فـي تغيـر المعارف أو النظر إليها من منظور جديـد ومختلـف. ولا يختص هذا بالظواهر الأدبية والنقدية فقط، بل يمتد ليشمل كل المعارف بما في ذلك العلمية، حيث توهم بعض النـاس فـي فترة من الفترات أنها مُطلقة. ومعروف أن القرن العشرين قد شهد هجوماً مُطرداً على اليقين الموضوعي للعلم في القـرن التاسع عشر: فقد شككت نسبية أينشتين فيما كان مُسلماً به من

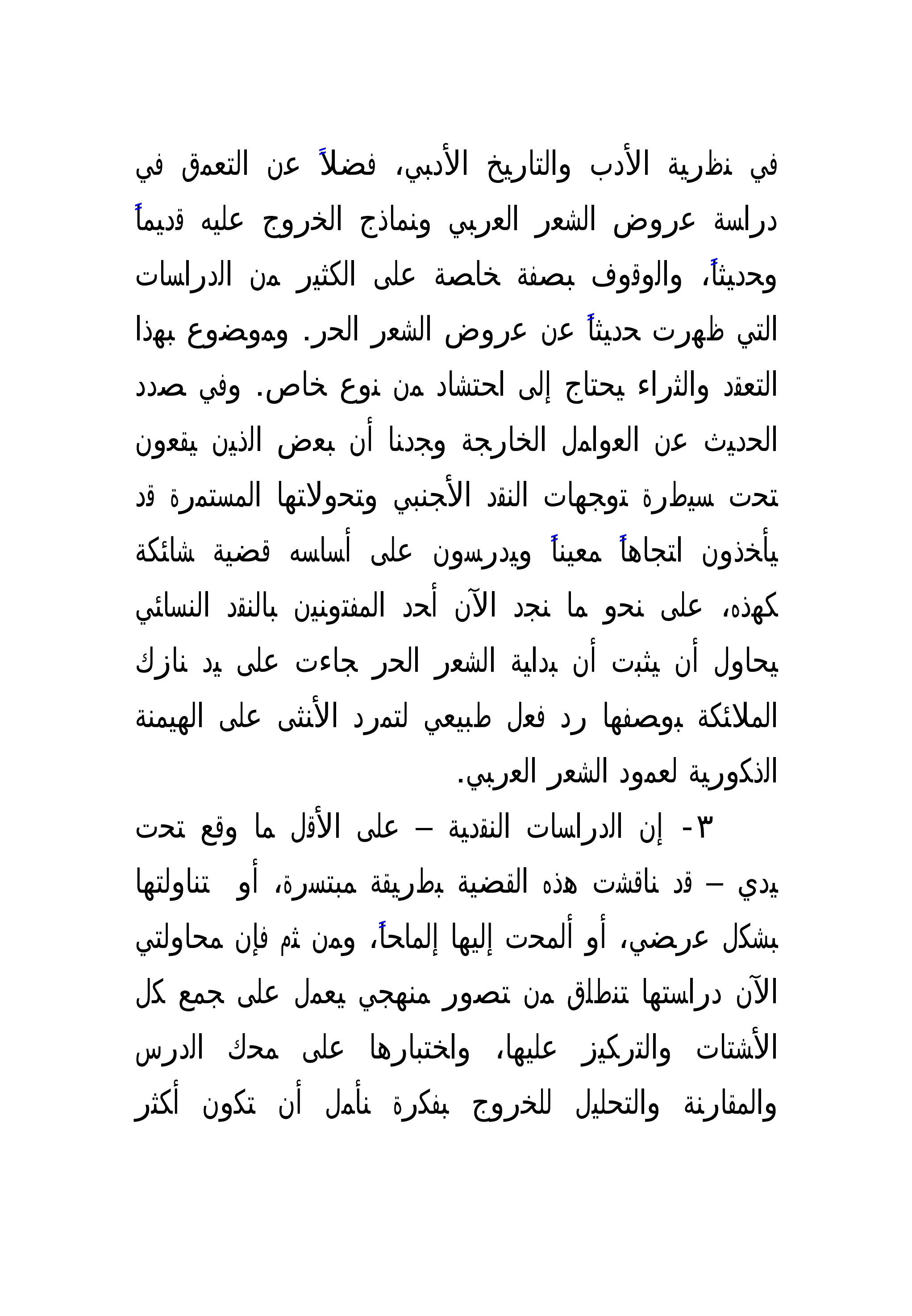
أن المعرفة ليست سوى تراكم صارم متصاعد من الحقـائق، وأظهر الفيلسوف ت. س. كون أن ما يظهر بوصفه حقيقـة في العلم يعتمد على الإطار المرجعي لرجل العلم في النظـر إلى موضوع الفهم. وقد ارتبطت بالوضعية العلمية في القرن التاسع عشر وضـعية أُخـرى عُرفـت باسـم" الوضـعية التاريخية". وقد شكك الكتاب والمفكرون في القرن العشـرين في هذه الوضعية، ومن هؤلاء الفيلسـوف التحليلـي أ. س. دانتو الذي قال:" إن معرفتنا بالماضـي يحـددها بصـورة واضحة جهلنا بالمستقبل". هناك كذلك المؤرخ كارل جـورج فابر الذي قال في مؤلف له صادر عام ١٩٧١:" إن دراسـة التـاريخ مـا هـي إلا دراسـة للخبـرة. وهذه الخبرة تعود إلى الوراء وتتغير من خـلال المعـارف المضافة". وقد رأى فابر أن النمو الكمي، أي قيام كل لحظة بإضافة أحداث جديدة إلى الماضي، تعني أنـه يحـدث فـي الوقت نفسه تغير كيفي في المحصلة النهائية للماضي، ومـن ثم فإن كل جيل لابد أن يُعيد كتابة التاريخ [١].

وقد تعرضت النزعة التاريخية لمحنة شديدة خلال فترة سيادة الاتجاهات الأسلوبية والألسُنية والشكلية والبُنْيوية، وهي

فترة ازدهرت تقريباً مع أوائـل الخمسـينيات مـن القـرن العشرين واستمر الازدهار حتى منتصف الستينيات.وكانـت الاتجاهـات المـذكورة تركـز علـى الجانـب الوصـفي (**السانكروني**) مهملة تماماً الجانب التعاقبي أو التـاريخي (**الدياكروني**)، ومن ثم أعطت للنص سلطة مطلقة. وكانت الاتجاهات، وخاصة البُنْيوية، تنطلق من إيمان عميـق بـأن النص يمتلك بنية مركزية، ويكشف عن نسق أو مجموعـة أنساق وأنظمة محددة، وأن وظيفة القارئ تتمثل في الكشـف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة. وهذا التوجه الذي أهمـل إهمالاً شبه تام الجوانب التاريخية أحدث إزعاجاً شديداً لـدة المفكرين والنقاد المهتمين بالعلاقة بين الأدب والتاريخ والذين يؤمنون إيماناً قوياً بطبيعة الأدب التاريخية، ومن هؤلاء الناقد المفكر الألماني هانز روبرت يأو س، أحد المؤسسين الكبـار لنظرية التلقي الذي أحس بالخطر الشديد من إهمال الجانـب التاريخي، فكرس كل جهوده لمحاولة الكشف عن أهمية هـذا الجانب، وذلك في كل أعماله الصادرة عن نظريـة التلقـي. ومن أقواله في ذلك ما ورد في محاضرة له أُلقيت في جامعة كونستانز في أبريل عام ١٩٦٧ عن" التاريخ الأدبي" قال فيها

إنه لا بد من المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر، وأنه لا بد من العودة بتـاريخ الأدب إلى مجال الاهتمام العلمي حتى يتم إنعـاش دراسـة الأدب، وبالتالي التأثير في مجال التعليم. وقد تحدث يـأو س أيضاً عن أزمة الأدبية وعزا ذلك إلى إهمال الأفكار القديمـة الخاصة بعلم تاريخ الأدب [٢]. وسوف نـدرك أهميـة هـذا الجانب التاريخي أو التعاقبي عندما ننـاقش أفكـار نـازك الملائكة حول بداية الشعر الحر وظروفه في كتابها" قضـايا الشعر المعاصر" منطلقين من تاريخين يفصل بينهما حـوالي ستة عشر عاماً، وهما العام الذي ظهر فيه الكتـاب للمـرة الأولى (١٩٦٢) والعام الذي كتبت فيه مقدمـة الطبعـة الخامسة للكتاب (١٩٧٨).

٢- الملاحظة الثانية هي أني وجدت أن هناك عوامل كثيرة خارجة عن الموضوع EXTRATEMATICA تدخلت في التحديدات التي قُدمت لبداية حركة الشعر الحر في العالم العربي، من بينها النزعات الإقليمية، والتي أخذت في بعض الأحيان توجهاً شوفونياً، والسهولة في تناول القضية، مع أنها شائكة جداً ومعقدة وتحتاج إلى دراسة جوانب كثيرة


في نظرية الأدب والتاريخ الأدبي، فضلاً عن التعمق في دراسة عروض الشعر العربي ونماذج الخروج عليه قديماً وحديثاً، والوقوف بصفة خاصة على الكثير من الدراسات التي ظهرت حديثاً عن عروض الشعر الحر. وموضوع بهذا التعقد والثراء يحتاج إلى احتشاد من نوع خاص. وفي صدد الحديث عن العوامل الخارجة وجدنا أن بعض الذين يقعون تحت سيطرة توجهات النقد الأجنبي وتحولاتها المستمرة قد يأخذون اتجاهاً معيناً ويدرسون على أساسه قضية شائكة كهذه، على نحو ما نجد الآن أحد المفتونين بالنقد النسائي يحاول أن يثبت أن بداية الشعر الحر جاءت على يد نازك الملائكة بوصفها رد فعل طبيعي لتمرد الأنثى على الهيمنة الذكورية لعمود الشعر العربي.

٣- إن الدراسات النقدية – على الأقل ما وقع تحت يدي – قد ناقشت هذه القضية بطريقة مبتسرة، أو تناولتها بشكل عرضي، أو ألمحت إليها إلماحاً، ومن ثم فإن محاولتي الآن دراستها تنطلق من تصور منهجي يعمل على جمع كل الأشتات والتركيز عليها، واختبارها على محك الدرس والمقارنة والتحليل للخروج بفكرة نأمل أن تكون أكثر

موضوعية، وأكثر إحاطة وإلماماً بالجوانب المختلفة لمشكلة ريادة الشعر الحر في العالم العربي.

٤- أما عن منهجي في هذه الدراسة فقد وجدت أنـي لابد أن أستعين بالمنهج التاريخي، ومنهج تحليل النصـوص خاصة فيما يتعلق بالجانب الشكلي العروضي، إضـافة إلـى الإنجازات الكثيرة في مجال الأدب ونظريـة الأدب، وهـي إنجازات توالت وتعمقت على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين، وصارت في مُجملها – والنظر إليها باعتبارها كُلاً واحداً – تُشكل تراثاً إنسانياً مُهماً، قال كثيرون إنه حل محل النظريات الفلسفية التي كانت فيما سبق تُشكل حجر الزاويـة لكل الأبحاث النظرية. والآن صارت هذه الدراسات الأدبيـة والنقدية خاصة بعد اتجاهها نحو ما يُسمى بالبينية أو تبـادل المعـارف INRTER DISCIPLINARIO (فـي علـم تحليل الخطاب) هي الأساس في انطلاق الأبحاث وبلوغهـا درجة كبيرة من الموضوعية، ولا أقول اليقين العلمي لأننـي أعتقد أن اليقين المطلق مسألة ليست من خصوصيات البشر.

٥- إن مسألة اتصالنا بالثقافات والآداب الأجنبية في القرن العشرين صارت من البديهيات، التي يمكن أن تُناقش

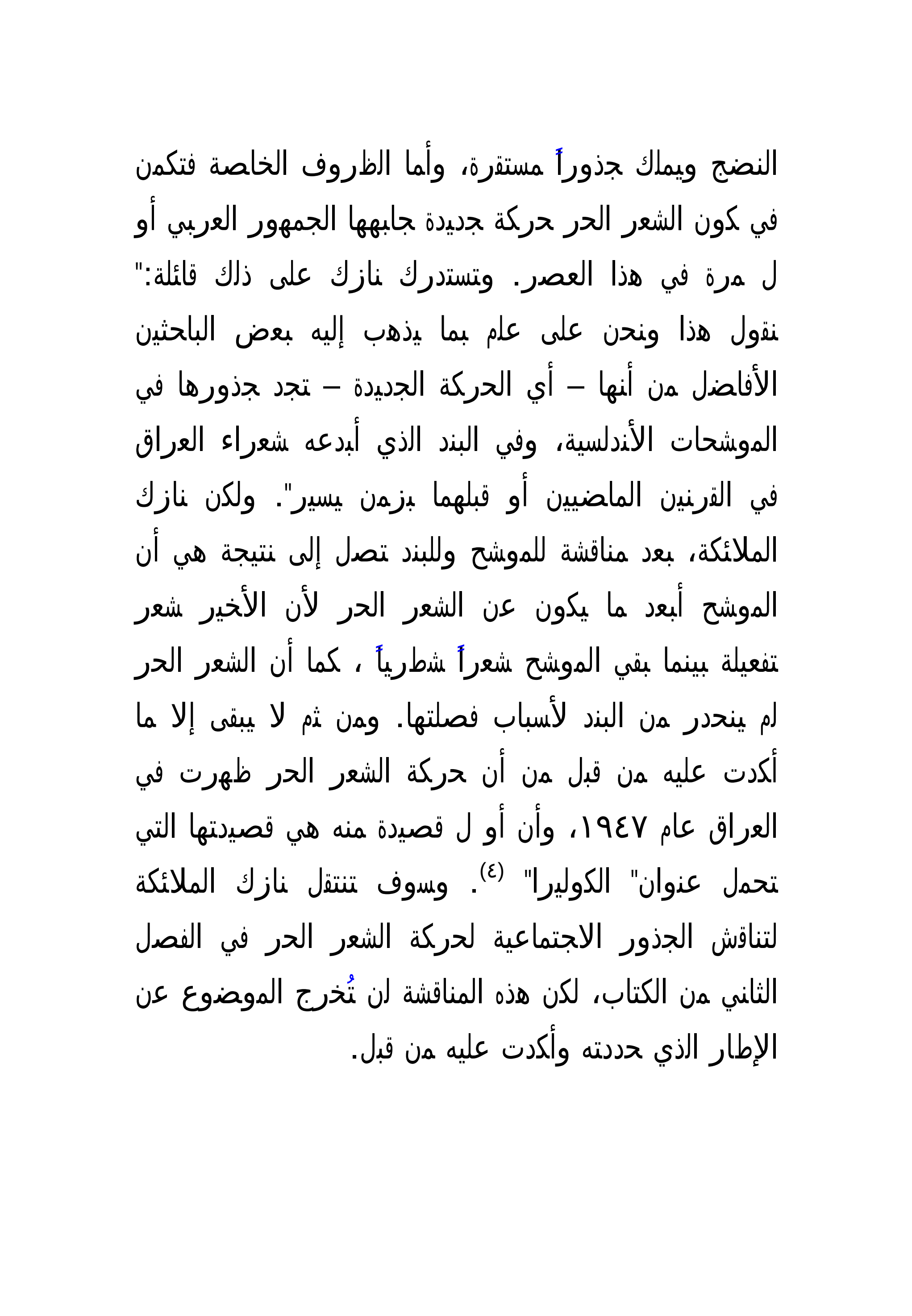
لكن في إطار كونها واقعاً ملموساً وواضحاً وضوح الشمس، ومن ثم لابد من مناقشة قضية ريادة الشعر الحر على ضوء هذا الاتصال، خاصة وأن الآداب الإنجليزية والفرنسية والإسبانية وغيرها كانت قد قطعت أشواطاً كبيرة في هذا المجال، كما سوف نرى.

نازك الملائكة بين تاريخين:

صدرت الطبعة الأولى من كتاب نازك الملائكة" قضايا الشعر المعاصر" عام ١٩٦٢، وقد بدأت الفصل الأول من الكتاب بقولها:" كانت بداية الشعر الحر سنة ١٩٤٧ في العراق. ومن العراق، بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله، وكادت، بسبب تطرف الذين استجابوا لها، تجرف أساليب شعرنا العربي الأُخرى جميعاً" (٣) وذكرت نازك الملائكة أن أو ل قصيدة حرة الوزن نُشرت هي قصيدتها المعنونة" الكوليرا" من الوزن المتدارك (الخَبب)، وقد نُشرت في بيروت ووصلت نسخها إلى بغداد في أو ل كانون الأول ١٩٤٧. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان

بدر شاكر السياب" أزهار ذابلة" وفيه قصيدة حرة الوزن من بحر الرمل عنوانها" هل كان حباً". وتقول نازك إن ظهور هاتين القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور، وكان هناك تعليق وحيد على قصيدتها من جهة الوزن نُشر في مجلة" العروبة". ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالهما الصحف – هكذا تؤكد نازك – شعراً حراً على الإطلاق. حتى كان صيف ١٩٤٩ وصدر ديوانها" شظايا ورماد" وبه مجموعة من القصائد الحرة. وإثر صدور الديوان قامت ضجة كبيرة في صحف العراق، وأُثيرت حوله، في الأوساط الأدبية، مناقشات حامية. وفي آذار ١٩٥٠ صدر الديوان الأول لعبد الوهاب البياتي" ملائكة وشياطين" وفيه قصائد حرة الوزن، ثم ديوان" المساء الأخير" لشاذل طاقة في صيف ١٩٥٠، ثم ديوان" أساطير" للسياب في نفس الفترة، وتتالت بعد ذلك الدواوين.

تنتقل نازك الملائكة بعد ذلك إلى مناقشة شديدة الإيجاز لظروف نشأة الشعر الحر وتُقسمها إلى قسمين: عامة وخاصة. أما الظروف العامة فتكمن في أن الشعر الحر، شأنه شأن أية حركة جديدة، قد بدأ لدناً، حيياً، متردداً، ومن ثم كان لابد أن يمر بسنين طويلة قبل أن يستكمل أسباب


النضج ويملك جذوراً مستقرة، وأما الظروف الخاصة فتكمن في كون الشعر الحر حركة جديدة جابهها الجمهور العربي أو ل مرة في هذا العصر. وتستدرك نازك على ذلك قائلة:" نقول هذا ونحن على علم بما يذهب إليه بعض الباحثين الأفاضل من أنها – أي الحركة الجديدة – تجد جذورها في الموشحات الأندلسية، وفي البند الذي أبدعه شعراء العراق في القرنين الماضيين أو قبلهما بزمن يسير". ولكن نازك الملائكة، بعد مناقشة للموشح وللبند تصل إلى نتيجة هي أن الموشح أبعد ما يكون عن الشعر الحر لأن الأخير شعر تفعيلة بينما بقي الموشح شعراً شطرياً ، كما أن الشعر الحر لم ينحدر من البند لأسباب فصلتها. ومن ثم لا يبقى إلا ما أكدت عليه من قبل من أن حركة الشعر الحر ظهرت في العراق عام ١٩٤٧، وأن أو ل قصيدة منه هي قصيدتها التي تحمل عنوان" الكوليرا" (٤). وسوف تنتقل نازك الملائكة لتناقش الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر في الفصل الثاني من الكتاب، لكن هذه المناقشة لن تُخرج الموضوع عن الإطار الذي حددته وأكدت عليه من قبل.

والمسألة التي أُريد أن أبرزها هنا هي أن هذا الإطـار التحديدي الحاسم سوف يهتز بصورة واضـحة بعـد ذلـك بحوالي ستة عشر عاماً، وبالتحديد فـي مـايو عـام ١٩٧٨ عندما كتبت المؤلفة، وهي بالكويت، مقدمة الطبعة الخامسـة للكتاب، وهي مقدمته الوحيدة، لأنّها – حسبما تقول – لم تجد حاجة قبل ذلك لكتابة مقدمة. وسوف يتمثل هذا الاهتزاز في كلامهـــا الـــذي ورد عـــن بـــدايات الشـــعر الحـــر (**من صفحة ١٤ حتى صفحة ١٧**) وخاصة الفقـرة التـي ختمت بها هذا الكلام. لقد رأينا فيما سبق كيف كان كلامهـا محدداً وحاسماً ومُقتصراً على العراق والآن نجدها تقول مـا نصه:" عام ١٩٦٢ صدر كتابي هذا، وفيه حكمت أن الشـعر الحر قد طلع من العراق ومنه زحف إلـى أقطـار الـوطن العربي. ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعراً حراً قد نُظم في العالم العربي قبل سنة ١٩٤٧ سـنة نظمـي لقصيدة" الكوليرا" ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حـرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتـب منـذ سـنة ١٩٣٢، وهو أمر عرفته من كتابات البـاحثين والمعلقـين لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها. وإذا أسماء غير

قليلة ترد في هذا المجال منها اسم علي أحمد باكثير، محمد فريد أبو حديد، ومحمود حسن إسماعيل، وعرار شاعر الأردن، ولويس عوض وسواهم. ثم عثرت أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر السياب للشاعر بديع حقي، وهذا مقطع منها... إلخ". ولا شك أن هذا اعتراف صريح وواضح من نازك بأن بدايات الشعر الحر في العالم العربي تعود إلى ما قبل عام ١٩٤٧ بكثير، ولكن يبدو أنها لم تُرد أن تُسلم بسهولة بهذا الأمر، ولذلك وضعت شروطاً أربعة قالت إنها لابد أن تتوافر لكي نعتبر قصيدة ما أو قصائد هي بداية هذه الحركة. وهذه الشروط هي:

١- أن يكون ناظم القصيدة واعياً على أنه قد استحدث بقصيدته أسلوباً وزنياً جديداً سيكون مثيراً أشد الإثارة حين يظهر للجمهور.

٢- أن يُقدم الشاعر قصيدته تلك (**أو قصائده**) مصحوبة بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة، شارحاً الأساس العروضي لما يدعو إليه.

٣- أن تستثير دعوته صدى بعيداً لدى النقاد والقراء فيضجون فوراً – سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار – ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة.

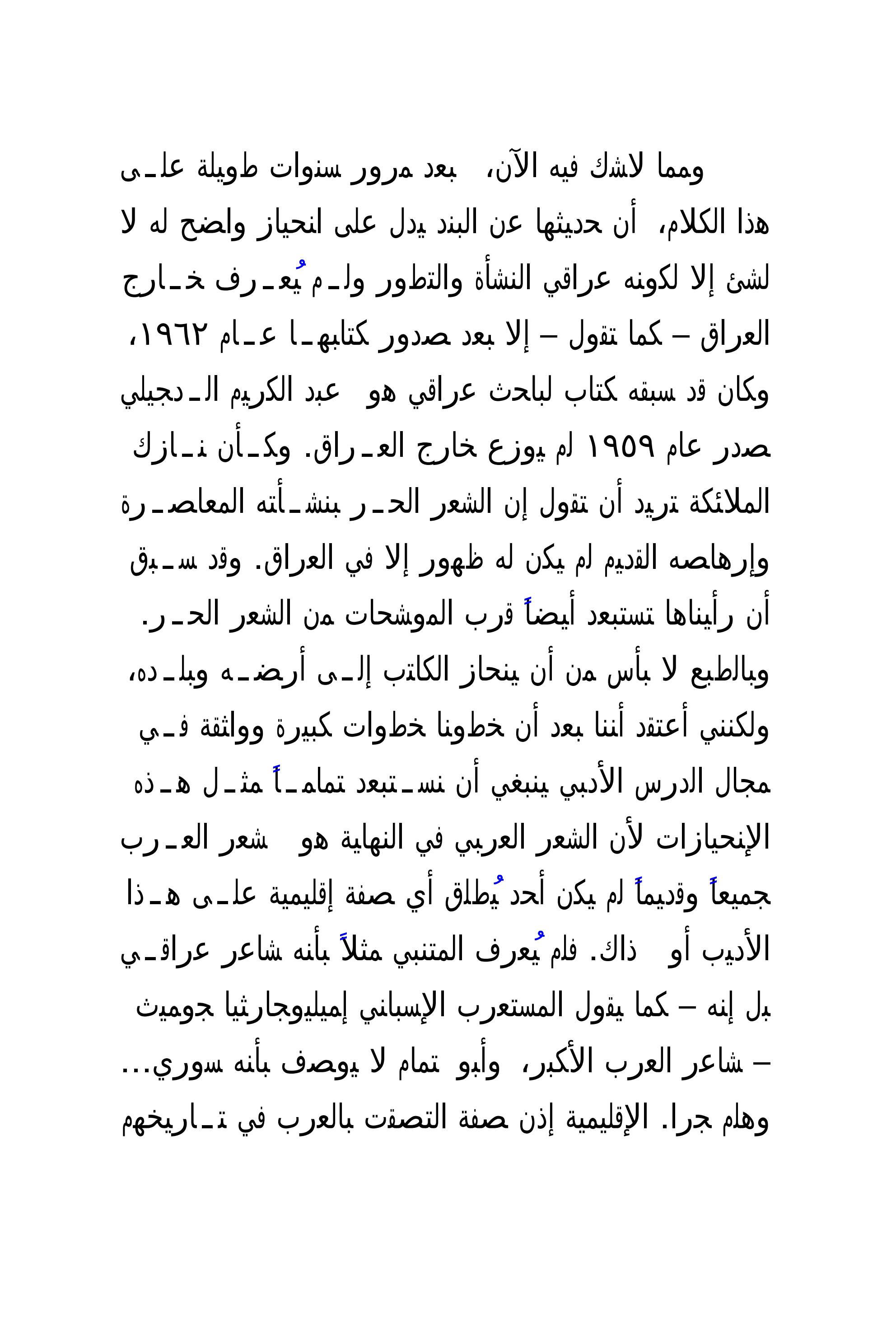
٤- أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدأوا فوراً باستعمال اللون الجديد وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله.

وبناءً على هذه الشروط رأت نازك الملائكة أن القصائد الحرة التي ظهرت قبل عام ١٩٤٧ لم تحقق أياً منها – هكذا تؤكد – وعلى هذا فإنها كانت مجرد إرهاصات تتنبأ بقرب ظهور حركة الشعر الحر. وهي تُضاف إلى إرهاص آخر، وإن كان أعظم الإرهاصات في نظرها وهو " البند" الذي يعود تاريخه على أكثر من مائتي عام، لكنه في رأيها شعر حر للأسباب التالية:

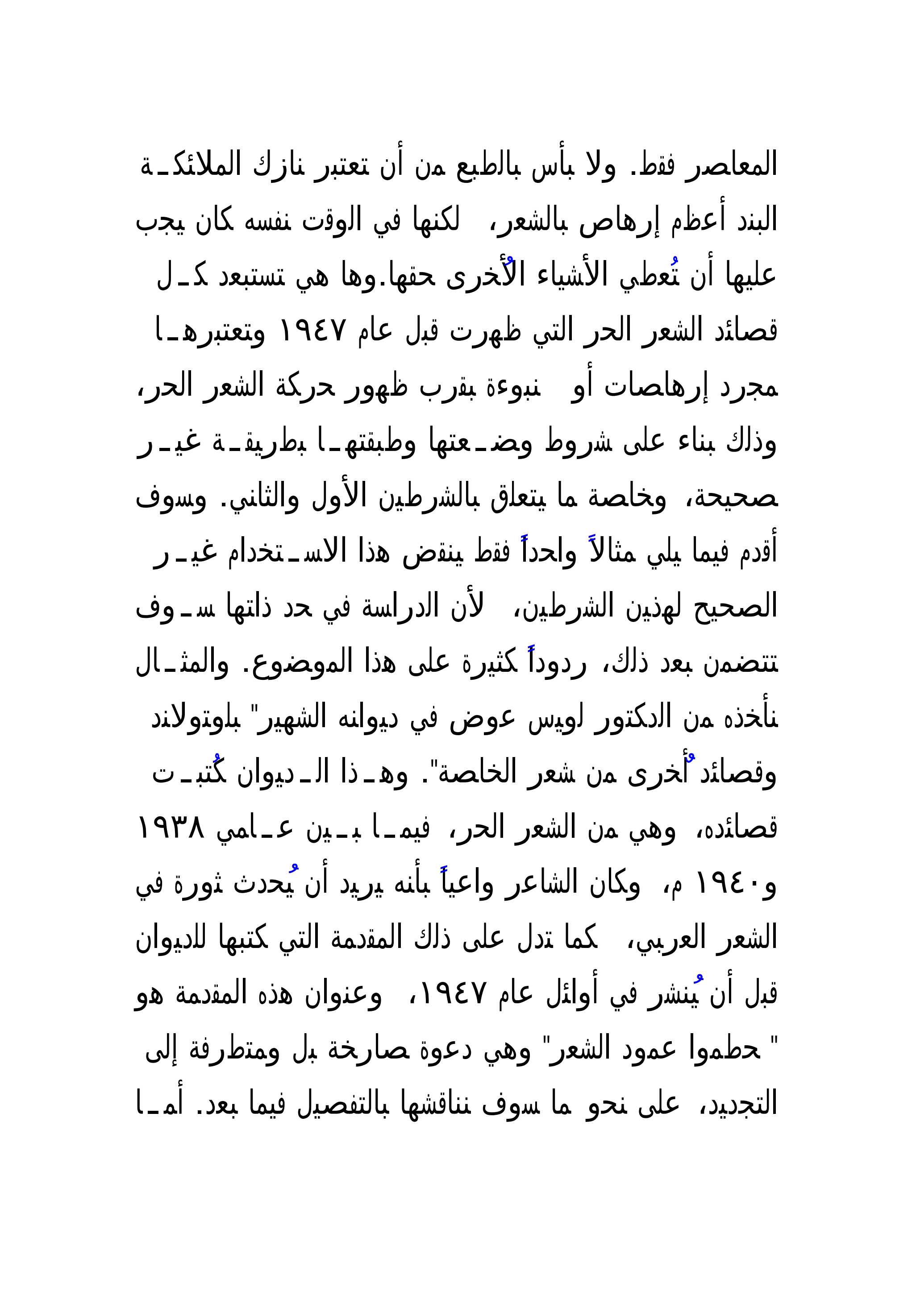
١- لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر.

٢- لأن الأشطر فيه غير متساوية الطول.

٣- ولأن القافية فيه غير موحدة، وإنما يتنقل الشاعر من قافية إلى قافية دون نظام أو نموذج محدد.



ومما لاشك فيه الآن، بعد مرور سنوات طويلة على هذا الكلام، أن حديثها عن البند يدل على انحياز واضح له لا لشئ إلا لكونه عراقي النشأة والتطور ولم يُعرف خارج العراق – كما تقول – إلا بعد صدور كتابها عام ١٩٦٢، وكان قد سبقه كتاب لباحث عراقي هو عبد الكريم الدجيلي صدر عام ١٩٥٩ لم يوزع خارج العراق. وكأن نازك الملائكة تريد أن تقول إن الشعر الحر بنشأته المعاصرة وإرهاصه القديم لم يكن له ظهور إلا في العراق. وقد سبق أن رأيناها تستبعد أيضاً قرب الموشحات من الشعر الحر. وبالطبع لا بأس من أن ينحاز الكاتب إلى أرضه وبلده، ولكنني أعتقد أننا بعد أن خطونا خطوات كبيرة وواثقة في مجال الدرس الأدبي ينبغي أن نستبعد تماماً مثل هذه الإنحيازات لأن الشعر العربي في النهاية هو شعر العرب جميعاً وقديماً لم يكن أحد يُطلق أي صفة إقليمية على هذا الأديب أو ذاك. فلم يُعرف المتنبي مثلاً بأنه شاعر عراقي بل إنه – كما يقول المستعرب الإسباني إميليوجارثيا جوميث – شاعر العرب الأكبر، وأبو تمام لا يوصف بأنه سوري... وهلم جرا. الإقليمية إذن صفة التصقت بالعرب في تاريخهم



المعاصر فقط. ولا بأس بالطبع من أن تعتبر نازك الملائكـة البند أعظم إرهاص بالشعر، لكنها في الوقت نفسه كان يجب عليها أن تُعطي الأشياء الأُخرى حقها.وها هي تستبعد كـل قصائد الشعر الحر التي ظهرت قبل عام ١٩٤٧ وتعتبرهـا مجرد إرهاصات أو نبوءة بقرب ظهور حركة الشعر الحر، وذلك بناء على شروط وضـعتها وطبقتهـا بطريقـة غيـر صحيحة، وخاصة ما يتعلق بالشرطين الأول والثاني. وسوف أقدم فيما يلي مثالاً واحداً فقط ينقض هذا الاسـتخدام غيـر الصحيح لهذين الشرطين، لأن الدراسة في حد ذاتها سـوف تتضمن بعد ذلك، ردوداً كثيرة على هذا الموضوع. والمثـال نأخذه من الدكتور لويس عوض في ديوانه الشهير" بلوتولاند وقصائد أُخرى من شعر الخاصة". وهـذا الـديوان كُتبـت قصائده، وهي من الشعر الحر، فيمـا بـين عـامي ١٩٣٨ و١٩٤٠ م، وكان الشاعر واعياً بأنه يريد أن يُحدث ثورة في الشعر العربي، كما تدل على ذلك المقدمة التي كتبها للديوان قبل أن يُنشر في أوائل عام ١٩٤٧، وعنوان هذه المقدمة هو " حطموا عمود الشعر" وهي دعوة صارخة بل ومتطرفة إلى التجديد، على نحو ما سوف نناقشها بالتفصيل فيما بعد. أمـا

عن الجرأة ففيها جرأة شديدة وثقة بالنفس لا حدود لها، وكأن لويس عوض كان يريد أن يستحدث تاريخاً جديـداً لمصـر وللعرب. ولاشك أن شعر لويس عوض ودعوته لم يكن لهما صدى يُذكر إلا بعد ذلك بسنوات طويلة – كما اعترف هـو نفسه – ولكن ذلك كان له أسباب موضوعية مهمة جداً هـي التطرف الواضح في دعوته إلـى تحطـيم عمـود الشـعر، وركاكة الشعر نفسه، ومن ثم لـم تأخـذ السـاحة الأدبيـة الموضوع على محمل الجد. وعلى أية حـال فـإن لـويس عوض مجرد عنصر من العناصر الكثيرة التي اتضح عندها هذا النزوع القوي نحو التجديد، كما سوف نناقش بالتفصـيل بعد ذلك. وعندئذ سوف نشير إلى الأصداء التي كانـت لهـم ولأعمالهم وإلى الاستجابات التي حدثت.

على أننا نريد أن نؤكد هنا بأن كلامنا لا ينطوي على أي اتهام لنازك الملائكة بأنها كانت تحاول تجاهل كل ما سبق لتؤكد ريادتها للشعر الحر، لأنني أعتقد أنها صادقة في كل ما قالت، من وجهة نظرها الخاصة، ومن مجمل الظروف المحيطة بها معرفياً ونقدياً، وهذا ما أعنيه من الملاحظة الأولى التي ذكرتُها في بداية هذا البحث عن الدور

المهم للجانب التاريخي أو التعاقبي. وهذا الجانب بدا شديد التأثير عند المقارنة بين الكلام المنشور عام ١٩٦٢، والكلام المنشور عام ١٩٧٨، بل إن نازك الملائكة وهي تناقش القضية عام ١٩٧٨ بدت قريبة جداً من هذا الطرح الذي نطرحه الآن عندما قالت في ختام حديثها عن بدايات الشعر الحر:" كذلك أحب أن أثبت، في ختام هذا الحديث، اعتقادي بأنني لو لم أبدأ حركة الشعر الحر لبدأها بدر شاكر السياب يرحمه ا – ولو لم نبدأها أنا وبدر لبدأها شاعر عربي آخر غيري وغيره، فإن الشعر الحر قد أصبح في تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربي بحيث حان قطافها، ولابد من أن يحصدها حاصد ما في أية بقعة من بقاع الوطن العربي، لأنه قد حان لروض الشعر أن تنبثق فيه سنابل جديدة باهرة تغير النمط الشائع، وتبتدئ عصراً أدبياً جديداً كله حيوية وخصب وانطلاق" (**ص ١٧**) وهذا في رأيي هو فصل المقال في هذه القضية. وقد وصلت إليه نازك بحسها المرهف، لاشك في ذلك، لكنه جاء بعد ركام من التناقضات والتبريرات واللف والدوران. ومن العجيب أن كثيرين أخذوا كلام نازك عن تحديد بداية الشعر الحر على

أنه بديهية أو مُسلمةْ، ولم ينتبهوا إلى ما في هذا الكلام نفسه من تناقضات وادعاءات وتبريرات لا تثبت أمام التمحيص الدقيق. ونحن بالطبع لا نريد هنا أن ننفي صفة الريادة عن نازك الملائكة وغيرها من شعراء العراق، ولكننا فقط نريد أن نضعهم داخل المناخ العام الذي نرى أنه كان يمثل الركيزة الأولى والأساس المتين لنشاة حركة الشعر الحر.

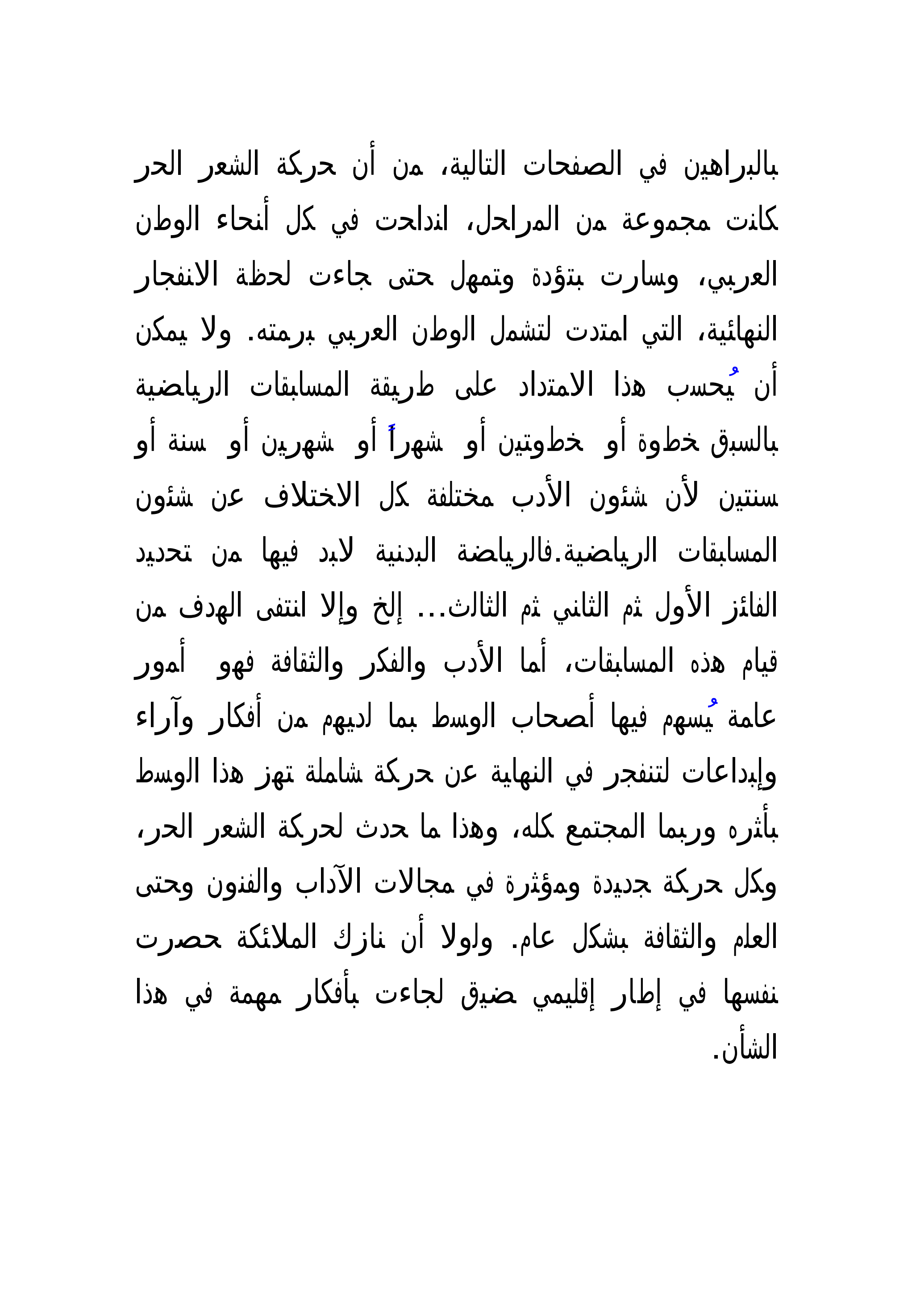
على أن هناك شيئاً آخر ينهض دليلاً على أن نازك الملائكة كانت قريبة من النظرية التي نعرض لها الآن بتوسع وتدقيق وكثير من الحسم عندما كتبت كتابها" قضايا الشعر المعاصر" لتنشره عام ١٩٦٢. وقد تمثل هذا القرب – في رأينا – في الفصل الثاني من كتابها المعنون" الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر" (من صفحة ٥٠ إلى صفحة ٦٥). وقد قالت في مطلع هذا الفصل:" لعل القانون الذي يتحكم في حركات التجديد عامة هو أنها كلها محاولات لإحداث توازن جديد في موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل. وسرعان ما يُصبح التجديد حاجة مُلازمة تفرض نفسها فرضاً، فلا تملك الأمة إلا أن تلبي طائعة

وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب مُلحاً". لكن نازك تربط مثل هذا الكلام دائماً بظهور حركة الشعر الحر لأول مرة في العراق، وكأن هذه الحاجة الاجتماعية الملحة كان لابد أن ينبثق عنها نبع مخصوص في مكان واحد من العالم العربي!. وتُخصص نازك مساحة لا بأس بها (**من صفحة ٥٠ إلى صفحة ٥٥ تقريباً**) للحديث عن رفض الجمهور العراقي خاصة والعربي عامة لهذه الحركة، وقد سبق أن توقفنا عند الشرط الثالث من الشروط الأربعة التي وضعتها لتحسم على أساسها بداية حركة الشعر الحر وهو أن تستثير الدعوة صدى بعيداً لدى القراء والنقاد فيضجون فوراً – سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار – ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة.

وتناقش نازك أفكار المعارضين مستندة، في الأساس، على فكرة الحرية التي تراها أصعب بكثير من التقييد، لأن الحرية تعني المسئولية. وهي في ذلك تُذكرني بشاعر أمريكا اللاتينية ثيثار باييخو الذي كتب كثيراً عن القيود المتضمنة في الشعر الحر (٥) ثم تقول نازك:" ولعل الدليل على أن حركة الشعر الحر كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة

هو أن محاولات وأدها قد فشلت جميعاً، فمازال تيار الشعر الحر يشتد ويتلاطم حتى اضطر مؤتمر الأدباء العرب الثالث في القاهرة إلى أن يعترف به رسمياً ويُدخله في أبحاثه الرئيسية". ثم تشير نازك إلى أن العوامل الاجتماعية الموجبة التي جعلت الشعر الحر ينبثق كثيرة، اقتصرت منها على أربعة فقط (وهي في الواقع خمسة) هي ١- النزوع إلى الواقع. ٢- الحنين إلى الاستقلال. ٣- النفور من النموذج. ٤- الهرب من التناظر. ٥- إيثار المضمون. وقد شرحت كل هذه العوامل، وخلُصت من كل منها إلى النتيجة التي نأخذ مثالاً لها من العامل الأول فقط ونحيل القارئ الكريم إلى الكتاب نفسه. تقول نازك عن الإنسان العربي أو الشاعر بصفة خاصة في نزوعه إلى الواقع:" لقد وجد في الشعر الحر مهرباً من هذا الجو المثقل بالجواري والحرير وأشعة مصباح علاء الدين، وهو يطلب الواقعية حتى إذا كانت قاسية خشنة فيمد يديه ليلمس الحقيقة ولو أدمتها" (ص ٥٧).

وهكذا نرى أن نازك الملائكة اقتربت بحسها المرهف من الطرح الذي نقول به الآن، وسوف نُفَصله ونؤكد عليه



بالبراهين في الصفحات التالية، من أن حركة الشعر الحر كانت مجموعة من المراحل، اندلعت في كل أنحاء الوطن العربي، وسارت بتؤدة وتمهل حتى جاءت لحظة الانفجار النهائية، التي امتدت لتشمل الوطن العربي برمته. ولا يمكن أن يُحسب هذا الامتداد على طريقة المسابقات الرياضية بالسبق خطوة أو خطوتين أو شهراً أو شهرين أو سنة أو سنتين لأن شئون الأدب مختلفة كل الاختلاف عن شئون المسابقات الرياضية.فالرياضة البدنية لابد فيها من تحديد الفائز الأول ثم الثاني ثم الثالث... إلخ وإلا انتفى الهدف من قيام هذه المسابقات، أما الأدب والفكر والثقافة فهو أمور عامة يُسهم فيها أصحاب الوسط بما لديهم من أفكار وآراء وإبداعات لتنفجر في النهاية عن حركة شاملة تهز هذا الوسط بأثره وربما المجتمع كله، وهذا ما حدث لحركة الشعر الحر، وكل حركة جديدة ومؤثرة في مجالات الآداب والفنون وحتى العلم والثقافة بشكل عام. ولولا أن نازك الملائكة حصرت نفسها في إطار إقليمي ضيق لجاءت بأفكار مهمة في هذا الشأن.

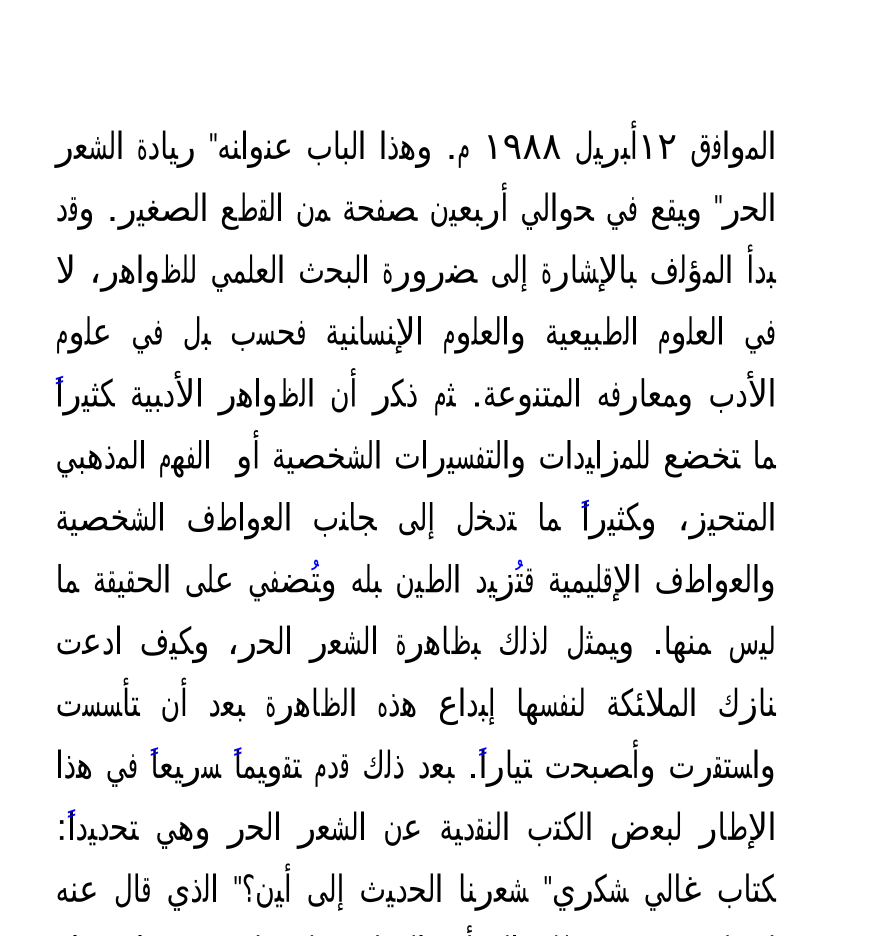
وعلى أية حال يكفي أنها اجتهدت وأبدعت في إطار زمني وتاريخي محدد، لكي تأتي الأجيال التالية وتناقش القضية في إطار ما استجد من إنجازات في المجالات النظرية والتطبيقية. وهذا ما حدث.

آراء وأقوال تالية:

أشرت من قبل إلى أن الأبحاث لم تتوقف بشأن هذه القضية، لكن هذه الأبحاث – على الأقل ما وقع منها تحت يدي – تناولتها في غالب الأحيان بصورة عابرة، أو في إطار قضايا أُخرى. ولعل الجديد فيما أقدمه الآن هو أنني أُركز عليها، وأحاول دراستها ضمن رؤية شاملة، خاصة وأنها ليست من القضايا السهلة، لأنها مُحاطة بصعوبات كثيرة، وعوامل متداخلة سواء من داخل النصوص أو من خارجها. ويكفي أن يجد الباحث في بعض الأحيان أعذاراً لهذا الكاتب أو ذاك تتناقض مع أطروحات أخرى له في نفس المجال. ولنلجأ مرة أُخرى إلى نازك الملائكة لنرى أنها إلى جانب ما أوردته من تبريرات في كتابها" قضايا الشعر المعاصر" للتأكيد على ريادتها للشعر الحر، تحكي في بعض

ما كتبته عن سيرة حياتها وتكوينها الثقافي كيف كتبت قصيدة الكوليرا، وكيف كانت واثقة من أن قصيدتها هذه ستغير خريطة الشعر العربي، مُضيفة بأنها حتى ذلك الحين لم تكن قد قرأت تجارب محمد فريد أبو حديد الشعرية المرسلة التي بدأها في عام ١٩١٥، ولا مسرحياته أو فلسفته حول هذا اللون من الشعر، ولم تكن قد قرأت تجارب على احمد باكثير في مسرحيته" إخناتون" وترجمته لـ" روميو وجولييت" ولا محاولات أبي شادي وغيره من أعضاء جماعة أبوللو، فضلاً عن محاولات الزهأوي وعبد الرحمن شكري غيرهما. [٦]
وبذلك يبدو نفي العلم بهذه الأشياء أساساً من الأسس المهمة التي استندت إليها في قولها إن حركة الشعر الحر في العالم العربي بدأت على يديها في العراق عام ١٩٤٧، ومعروف أن نفي العلم بالشئ لا يمكن أبداً أن ينهض دليلاً على إثبات واقع ما، وإلا لأصبح الناس جميعاً أسرى لهذا الوهم.

ولعل من أهم الأبحاث التي ناقشت قضية ريادة الشعر الحر، الباب الرابع من كتاب الدكتور نذير العظمة" مدخل إلى الشعر العربي الحديث – دراسة نقدية" الصادر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة في ٢٥ شعبان ١٤٠٨ هـ



الموافق ١٢أبريل ١٩٨٨ م. وهذا الباب عنوانه" ريادة الشعر الحر" ويقع في حوالي أربعين صفحة من القطع الصغير. وقد بدأ المؤلف بالإشارة إلى ضرورة البحث العلمي للظواهر، لا في العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية فحسب بل في علوم الأدب ومعارفه المتنوعة. ثم ذكر أن الظواهر الأدبية كثيراً ما تخضع للمزايدات والتفسيرات الشخصية أو الفهم المذهبي المتحيز، وكثيراً ما تدخل إلى جانب العواطف الشخصية والعواطف الإقليمية فتُزيد الطين بله وتُضفي على الحقيقة ما ليس منها. ويمثل لذلك بظاهرة الشعر الحر، وكيف ادعت نازك الملائكة لنفسها إبداع هذه الظاهرة بعد أن تأسست واستقرت وأصبحت تياراً. بعد ذلك قدم تقويماً سريعاً في هذا الإطار لبعض الكتب النقدية عن الشعر الحر وهي تحديداً: كتاب غالي شكري" شعرنا الحديث إلى أين؟" الذي قال عنه إنه لم يهتم بمصطلح النشأة والريادة، بل سارع، في استقراء سريع، إلى تضمين الاتجاهات الشعرية وفهمها فهماً نقدياً مختزلاً. الكتاب الثاني هو " قضية الشعر الجديد" للدكتور محمد النويهي، وهو – في رأي د. نذير العظمة – يُنصف شعراء مصر الذين تجاهلتهم نازك، ويمس مؤثرات ت. س.

إليوت في الحركة الشعرية الحديثة ماساً ظاهرة الشعر الحر ونشأتها مساً رقيقاً. والكتاب الثالث هو " الشعر العربي المعاصر" للدكتور عز الدين إسماعيل وهو – كما يقول الدكتور نذير – يهتم بالبنية والصورة والرمز في سياق اصطناعي لا يُراعي الصورة التاريخية لنشأة الحركة وظروفها. ثم يقول الدكتور نذير:" ما من دراسة واحدة تقدم للقارئ تاريخاً في الزمان والمكان والسياق الحضاري، يوضح حقائق الحركة الشعرية الحديثة، وتطور مفهوم التجديد على ساحة الوطن الشعري والشعراء الذين أرسوا قواعد هذه الحركة الأولية" (**ص ١٤١**).

والدكتور نذير العظمة شارع سوري يُعد أحد المؤسسين لتجمع مجلو" شعر" إلى جانب يوسف الخال وأدونيس وخليل حاوي كما ذكر ذلك كمال خير بك في كتابه" حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر" (**ص ٥٦**)، وهو ناقد وأستاذ جامعي يعمل منذ منتصف الثمانينيات الميلادية تقريباً وإلى الآن أستاذاً للأدب العربي الحديث بكلية الآداب – جامعة الملك سعود بالرياض. وما يهمنا مما قاله في دراسته المذكورة هو الفقرة التالية التي تقول:" إن صورة

الإنجازات المبكرة لحركة الشعر الحديث لا تزال بحاجة إلى جلاء من الوجهة التاريخية. ولو فعلنا ذلك لأيقنا أن نشوء حركة الشعر الحر لم يكن استعارة آلية من الغرب كما يذهب إليه خصوم هذه الظاهرة والحركة ككل، كما لم يكن إنجازاً فردياً كما يذهب إليه كثير من رواد هذه الحركة والمشتركين بها ومشايعيهم من رواد الشعر والنقد. لم يكن عملاً فردياً بقدر ما كان تعبيراً عن حركة كيانية استشعرتها الأجيال العربية الشعرية على اختلاف المنشأ، فساهم كل جيل حسب علمه وموهبته بإرساء القواعد المناسبة، ووضع حجر الأساس" (ص ١٤١ – ١٤٢).

ولكن نذير العظمة الذي حذر من خطورة القول بالإنجاز الفردي وقع هو نفسه فيما حذر منه. فقد وجدناه يدافع بقوة عن على أحمد باكثير باعتباره الرائد الحقيقي لحركة الشعر الحر في ترجمته لمسرحية" روميو وجولييت" وفي مسرحيته" إخناتون ونفرتيتي". ويخلص نذير العظمة بعد مناقشة موسعة لهذين العملين خاصة فيما يتعلق بالجانب العروضي إلى القول:" إذن فريادة النظام الجديد في بنيته الإيقاعية المولدة لحركة الشعر الحر لم يكن لشعراء العراق

أو مصر أو الشام بل لشاعر من حضرموت" (ص ١٤٨). ويمضي نذير العظمة في مناقشاته للعملين المذكورين ويتساءل أثناء ذلك:" أو يكون مصادفة أن تكتب نازك الملائكة أولى قصائدها في الشعر الجديد الذي سمته بالشعر الحر، وهي قصيدة" الكوليرا" على الوزن نفسه الذي أطلقه على أحمد باكثير في ترجماته الشعرية وإبداعاته على حدٍ سواء؟ (ص ١٥٧)، ثم يختم كلامه عن باكثير بقوله:" وهكذا فإن الشاهد التاريخي والزمني لا يدعم وحده ريادة باكثير التي بدأت بترجمة" روميو وجوليت" وانتهت بتأليف مسرحية" إخناتون ونفرتيتي"، بل إن اعتراف السياب مباشرة ولويس عوض مدأو رة والأعمال المسرحية الشعرية التي استمرت على نهج باكثير كلها تدفع بريادته إلى المقدمة (**ص ١٥٩**).

وهكذا بدلاً من أن تكون نازك الملائكة هي رائدة الشعر الحر يليها بدر شاكر السياب ثم شعراء العراق نجد طرحاً فردياً آخر يؤكد أن رائد الشعر الحر هو الشاعر الحضرمي (**المصري بالطبع حياة وإبداعاً وإن لم يذكر ذلك نذير العظمة**) علي أحمد باكثير. ثم يخصص نذير العظمة

الصفحات الباقية من بحثه (**من صفحة ١٦٠ إلى صفحة ١٧٧**) لما أسماه" بدايات أو لى للشعر الحر" وهو يُسميها" إرهاصات" تتحسس الظاهرة ولا تضع يدها على المبدأ. ومن العجيب أن المؤلف يدلل بهذه الإرهاصات على أن ظاهرة الشعر الجديد كانت ظاهرة فنية اجتماعية بررتها متغيرات الأوضاع العربية في السياسة والفكر والاقتصاد، ولم تكن كشفاً فردياً كما تزعم نازك" (ص ١٦٠)، وينسى – ربما في خضم الانشغال بالبحث – أنه هو نفسه يقول بكشف فردي، ويعتبر كل ما جاء قبل ذلك مجرد إرهاصات، وهذا ما قالته نازك أيضاً في مقدمة الطبعة الخامسة لكتابها عندما علمت بوجود تجارب للشعر الحر سابقة عليها وعلى شعراء العراق. والإرهاصات التي تناولها الدكتور نذير العظمة هي: محمد عبد القادر المازني في قصيدة" لم أكلمه.." ويعلق المؤلف على قصيدة المازني قائلاً:" لكن هذا الإرهاص المبكر للمازني لم يؤثر في حركة الشعر الحديث فعلياً كما أثر باكثير في السياب وغيره شعرياً إلى باقي شعراء جيله" (**ص ١٦٢**). وهذا الكلام – كما هو واضح – انطباع خالص لأنه لا يقوم على أي دليل فكري أو مادي، ومن ثم

يتناقض مع الدعوة إلى التزام المنهج العلمي التي دعا إليها المؤلف في بداية بحثه. والإرهاص الثاني هو محمود حسن إسماعيل في قصيدته" مأتم الطبيعة". الإرهاص الثالث الشاعر السوري بديع حقي في قصيدة رأينا نازك الملائكة من قبل تتحدث عنها. الإرهاص الرابع لويس عوض في ديوانه " بلوتولاند". ونلاحظ أن نذير العظمة لا يهتم بموقع لويس عوض في حركة الشعر الحر بقدر ما يهتم باستخدامه للأسطورة اليونانية وابتعاده عن التراث العربي. ولاشك أن هذا – في رأينا – يُعد تشتيتاً للبحث الذي كنا نتمنى أن يُخصصه لقضية" ريادة الشعر الحر" كما هو العنوان. وعلى كل حال فإن مما يُحسب لنذير العظمة في هذا البحث أنه حاول التركيز على القضية في حد ذاتها، كما حاول الالتزام بمنهج علمي تاريخي. ولكن يبدو أن البعد بصورة كلية عن التحيزات ليس مسألة سهلة، لأن المرء قد يجد نفسه، أو يجده الآخرون، مندفعاً إلى ذلك اندفاعا، ربما دون أن يشعر. ولعل أمثلة من هذا القبيل هي التي جعلت مفكراً وناقداً متميزاً مثل هانز – جورج جادامر Hans- George Gadamer تلميذ الفيلسوف الوجودي مارتن هيدجر

Martin Heidegger يعتمد على التحيز بوصفه قيمة إيجابية، ولا شك أن هذا الاعتماد كان بمثابة صدمة للقراء الليبراليين. وقد قرر جادامر" أن تحيزات المرء ومفاهيمه المسبقة تُشكل ركناً أساسياً في كل موقف تفسيري. وعلى هذا فإن تاريخية المفسر لا تُشكل حاجزاً دون الفهم. والتفكير التفسيري الصحيح ينبغي له أن يأخذ في الحسبان تاريخيته الخاصة. ولا يكون التفسير تفسيراً سليماً إلا عندما يبين حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه. ويُسمي جادامر هذا النمط من التفسير" التاريخ العملي"، وهو يمتزج امتزاجاً حميماً بإدراكنا." (٧)

أحكام ونقيضها:

ومن الظواهر التي قابلتني أثناء بحثي عن بدايات الشعر الحر ظاهرة ينبغي أن أتناولها بإيجاز في هذا المدخل لما لها من دلالات مهمة على صعيد مناقشة هذه القضية. وتتمثل هذه الظاهرة في التناقض الواضح في إطلاق الأحكام بين مؤلف وآخر. والتناقض في هذا الشأن ظاهرة طبيعية خاصة في حالة وجود فارق زمني غير قليل بين هذا المؤلف وذاك. وهذا يعود بنا مرة أُخرى على ما أكدناه من قبل

بخصوص الدور المهم لما يُسمى بالجانب الدياكروني (**التعاقبي أو التاريخي**). وسوف نمثل للأحكام ونقيضها بكتابين هما:

" الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنيـة والمعنوية" لأستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل، وهو كتاب يعود إلى فترة متقدمة مـن ظهـور حركـة الشـعر الحـر (**أوائل الستينيات تقريباً**)، ومن ثم نجد الباحث يهـتم فيـه بصفة أساسية بالدفاع عن هذه الحركة وإبراز خصائصـها، ولم يكن المناخ في ذلك الوقت يسمح بالتركيز علـى قضـية النشأة. ولعل هذا هو السبب الأول في لجوء الـدكتور عـز الدين إلى أحكام قاطعة وحاسمة تنفي صفة الريادة عن كـل المدارس السابقة على حركة الشعر الحـر، وإن لـم ينـف التواصل. فقد قال عن جماعة أبوللـو:" إن الإبتـداعيين لـم يحطموا إطار القصيدة القديم، أو هم لم يبتدعوا إطاراً جديـداً لها، وكل ما أحدثوه في هذا الصدد لا يخرج عن أن يكـون تنويعات داخل هذا الإطار، لا ينكرها هـذا الإطـار نفسـه، وتُرشح لها محاولات سابقة في تراثنا الشعري" (**صفحة ٢١ من الطبعة الثالثة – دار الفكر العربي بالقاهرة**). وللدكتور

عز رأي غريب في البارودي ومدرسته إذ يقول:" لا نستطيع أن نقول إن مدرسة البارودي قد فجرت أي طاقة روحيـة أو فكرية في التراث الشعري العربي، وإنما هـي قـد أعـادت النبض لهذا التراث في نفوس الناس. ومن ثم فإن ارتباطهـا بـالتراث كـان ارتباطـاً سـطحياً أو شـكلياً... إلـخ" (**ص ٢٣**). وله رأي مشابه في شوقي ومدرسـته لأن مـا فعله شوقي في أروع قصائده يمثل لنا أرقى مستوى وصـل إليه الشعر العربي في صـورته التقليديـة، وعلـى هـذا لا نستطيع أن نقول إن هذه المدرسة طورت الشـعر العربـي بالمعنى الحقيقي للتطوير. (**ص ٤٤**). أما المتنبي الذي لـم يتحر في قصائده البدء بالنسيب كما كان التقليد بين الشعراء، فقد انتهى وانتهت ثورته وظلت القصيدة العربية هي القصيدة العربيـــة بكـــل ميراثهـــا وتقاليـــدها الفنيـــة... إلــخ (**ص ٤٤ - ٤٥**). لكن مدرسة الـديوان أحـدثت تعـديلاً جوهرياً في مفهوم الشعر، حيث تحرت أن تقـدم بشـعرها حصيلة شعورية تُبرز معاناة الإنسان للحياة، ويسندها عقـل حصيف، وذكاء لماح. أما الإطار الشعري فلم ينل من هـذه المدرسة تغييراً جوهرياً... إلـخ (**ص ٤٥**) والمهجريـون

قاموا أيضاً بتعديل يُشبه ما أحدثته مدرسة الـديوان. ويخـتم الدكتور عز الدين كلامه عن كل هـذه المـدارس بـالفقرة التالية:" إن تلك المحاولات التجديدية للإطار الموسيقي فـي الشعر العربي لا تختلف في كثير عن تلك المحاولات الشكلية التي حاولها أمثال أبي نواس والمتنبي، والتي لم يُقدر لها أن تُحدث في الشعر العربي حدثاً له خطورتـه، وإنمـا انتهـى أمرها بانتهاء أصحابها. ذلك أنها محاولات جزئية وسـطحية ما تزال تخضع في صميمها للإطار التقليدي المسـتقر فـي ضمائر الشعراء والناس على السواء" (ص ٦٢).

وهذه الكلمات والأحكام تنُم، بلا شك، عن حماسة بالغة من جانب الدكتور عز الدين إسماعيل لقضية الشعر الحر في حد ذاتها، ولذلك نراه بعد ذلك مباشرة يكتب عن الشكل الموسيقي للشعر الجديد قائلاً:" إنه في خلال الخمسة عشر عاماً الأخيرة (من ١٩٤٧ إلى ١٩٦٢ تقريباً) كان الاحساس بالحاجة إلى التغيير في الإطار الشعري قد نضج وبلغ ذروته... كان تشكيلاً جديداً كل الجدة للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى، أو من حيث الإطار والمحتوى" (**ص ٦٢**). وهذه الحماسة الشديدة مبررة ومنطقية في وقت

كان يتعرض فيه الشعر الحر لمعول هدم قوية ومؤثرة من جانب المعارضين له. ومن ثم فإن منطق الدفاع عنه كان لابد أن يأخذ هذا المنحى. أما بعد ذلك بسنوات، وقد خفت حدة الصدام أو تلاشت، فقد بات من اللازم مناقشة الظواهر في كثير من الهدوء والتأني. وسوف نأخذ مثلاً لذلك من كتاب" موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو" للدكتور سيد البحراوي، وهو ينسب لجيل السبعينيات النقدي إن صح أن نُطلق عليهم هذه التسمية. صدر الكتاب عن دار المعارف عام ١٩٨٦ (**الطبعة الأولى**). وقد خصص المؤلف فصلاً بكامله هو الفصل الثالث والأخير من الكتاب (**من صفحة ١٥١ إلى صفحة ٢٢٣**) لدراسة الشكل الجديد عند شعراء أبوللو، متوقفاً بالتفصيل عند القصائد الحرة لأعضاء هذه المدرسة حتى انتهى إلى النتيجة التالية وهي:" إن التقنيات التي قدمها شعراء أبوللو لشكل الشعر الحر نزعم أنها لا تختلف عن التقنيات التي قامت عليها الحركة الجديدة سنة ١٩٤٧، بل ربما كان لدى بعض شعراء أبوللو إمكانيات أكثر كإمكانية المزج بين الأوزان التي لم يستغلها شعراء الحركة الجديدة إلا بعد فترة من بدايتهم. ولكن علينا أن نضع حجم

شعراء أبوللو الناضج من الشعر الحر (**ثلاث قصائد**) في مواجهة الحس الموسيقي التقليدي المستقر في وجدان الواقع المصري والعربي لمدة تزيد على الأربعة عشر قرناً من الزمان" (**ص ٢٢٠**).

وهكذا يكون الدكتور سيد البحراوي، من خلال تحليلات مستفيضة، وبحث دءوب قد عثر على ثلاث قصائد لشعراء أبوللو تستحق بجدارة أن تُنسب إلى الشعر الحر، إضافة إلى محاولاتهم الأخرى والكثيرة في هذا المضمار. وإذا كانت قضية الريادة ليست هي القضية الأساسية في بحث الدكتور البحراوي فإننا سوف نستفيد منه عندما نكتب بالتفصيل عن ريادة جماعة أبوللو لحركة الشعر الحر، ضمن جماعات ومدارس أُخرى نرى أنها مهدت الطريق تماماً لما نسميه بحالة الانفجار النهائية في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينيات. وهي حركة – كما أسلفت – اندلعت وتدافعت واضطربت في أنحاء العالم العربي، ومن ثم لا يصح، في مجال البحث العلمي للظاهرة أن نقول إن هذا الشاعر أو ذاك سبق بشهر أو شهرين أو عام أو عامين لأن التربة، من جميع النواحي، كانت مُهيأة لاستقبال ذلك الغرس. وهذه

التهيئة – كما سوف نرى – استمرت لسنوات طويلة، منذ بدايات القرن تقريباً حتى أو أخر الأربعينيات. وإذا كنا لا نعتد بما أحدثته حملة العقاد والمازني على أمير الشعراء أحمد شوقي من تغيير للمفاهيم، ووضع بذور جديدة، ولفت الأنظار إلى أن شيئاً ما لابد أن يتغير، بماذا نعتد؟! وإذا كنا لا نقيم شأناً لمحاولات التجديد القوية عند الشعراء الإبتداعيين فما جدوى البحث العلمي لأي ظاهرة من الظواهر؟ وإذا كانت دعوة لويس عوض المتطرفة إلى التجديد وتطبيقه لها حتى في صورة مشوهة لا تطرف لنا جفناً فبماذا ننفعل؟! إن الحركات التجديدية الكبرى في التاريخ لا تأتي أبداً خبط عشواء، بل هي مثل الثمرة لا تسقط إلا إذا نضجت. ولهذا كان الشاعر الإسباني خوان رامون خيمينيث (**نوبل في الآداب ١٩٥٦**) يرى أن حركة الحداثة (**التي كان معظم النقاد في إسبانيا يحسبون لها مدة خمسة عشر عاماً تقريباً**) هي عصر بأكمله مثل عصر النهضة." ونحن – هكذا يقول – ننتسب لهذه الحركة مثلما كان كتاب عصر النهضة ينتسبون له، سواء أردنا ذلك أم أبيناه"[٨].

الهوامش

١- انظر كتابنا" الخطاب والقارئ" نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، العدد ٣٠ يونيو١٩٩٦، ص ١٧، ١٨.

٢- المرجع السابق، ص ٣٣.

٣- نازك الملائكة" قضايا الشعر العربي" دار العلم للملايين (بيروت) الطبعة السابعة، نيسان (أبريل) ١٩٨٣، ص ٣٥.

٤- انظر المرجع السابق، من ص ٣٥ إلى ص ٤٠.

٥- انظر في ذلك دراسة لنا عنه تحت عنوان" قيصر باييخو وحرية الكلمة الشاعرة" ضمن كتابنا" قراءات في أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٢١١ – ٢٢١.

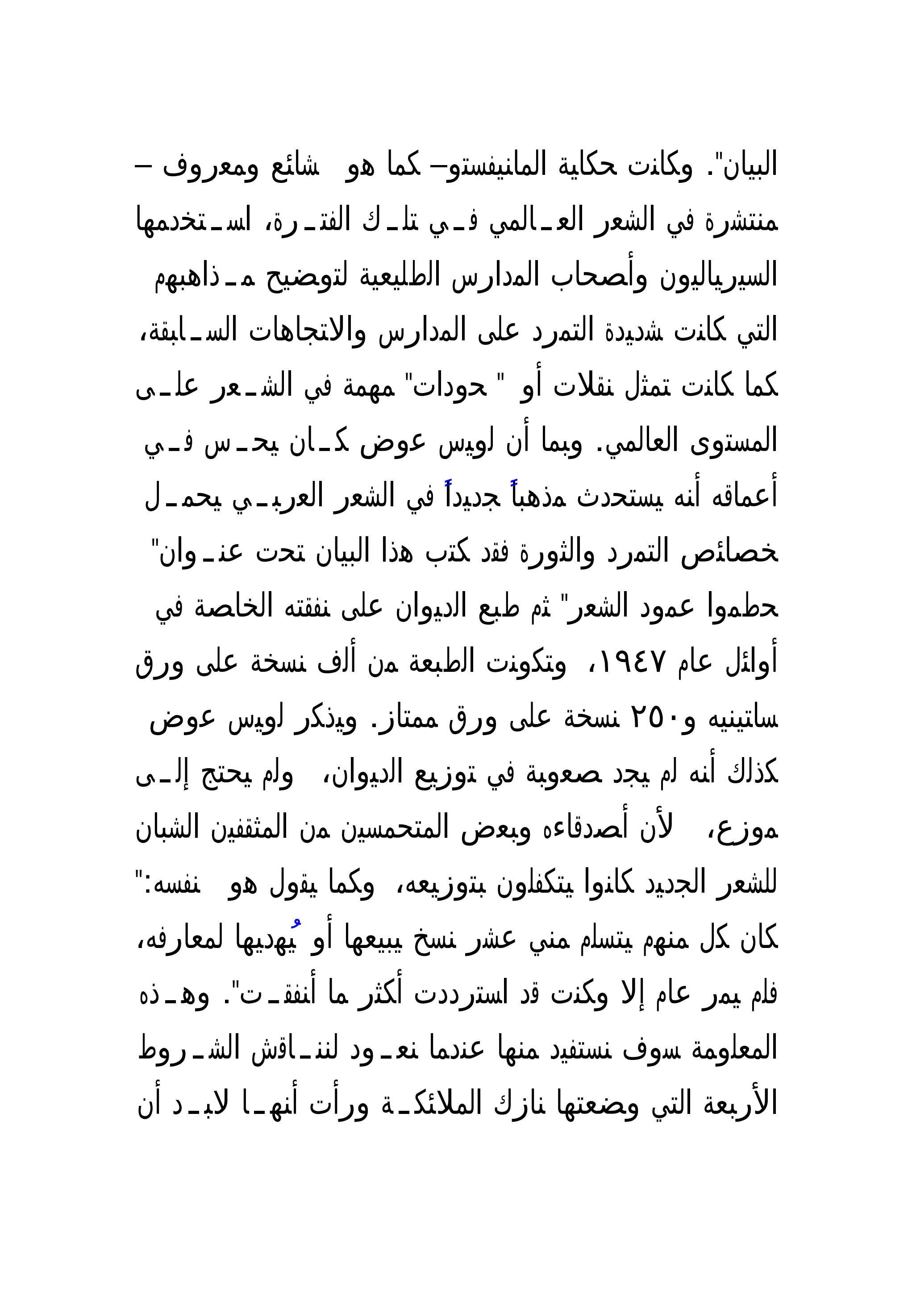
٦- انظر د. محمد عبد المنعم خاطر" دراسة في شعر نازك الملائكة" الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٦ – ١٧.

٧- انظر روبرت هو لب" نظرية التلقي" ترجمة د. عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى ١٩٩٤ ص ١٢٣.

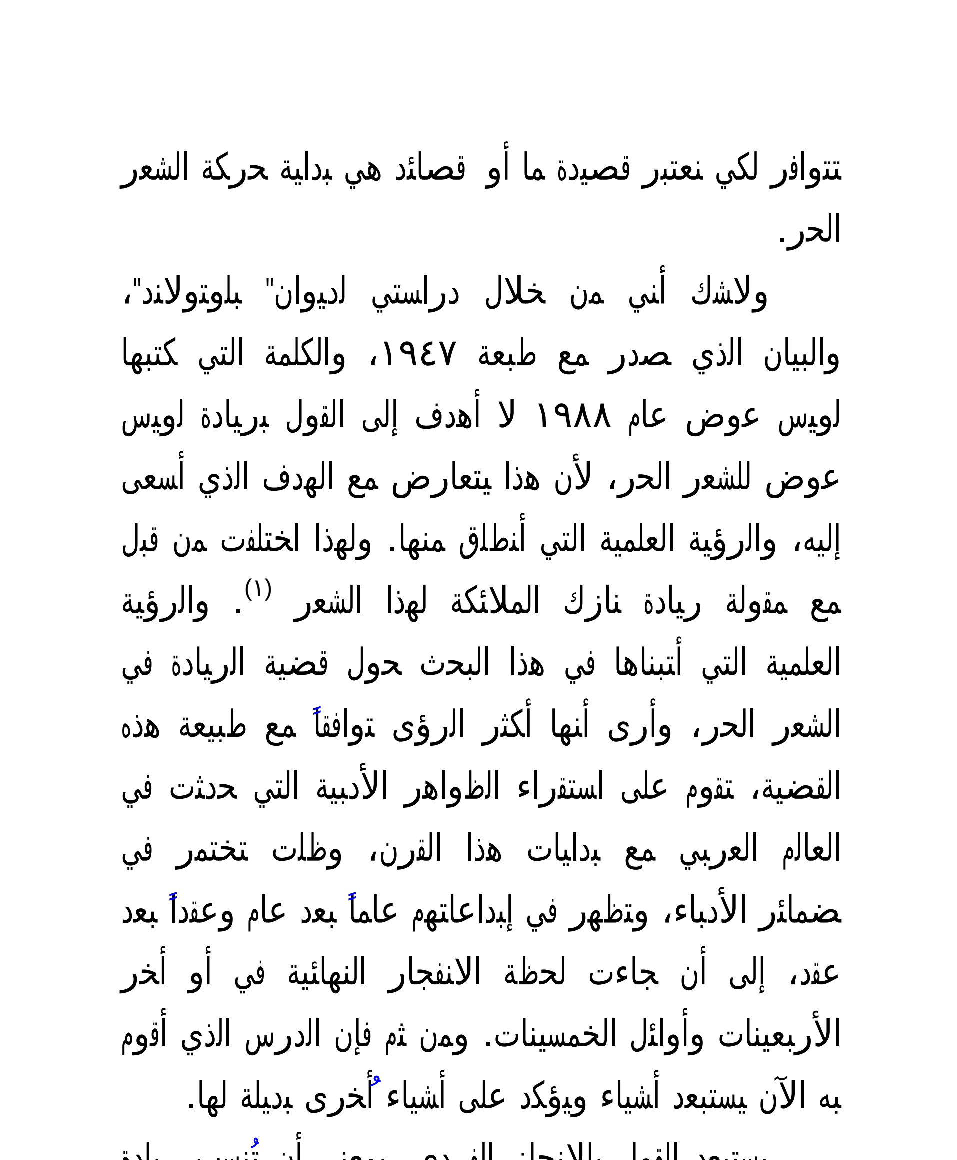
٨- انظر كتابنا" رائد الشعر الإسباني الحديث – خوان رامون خيمينيث" دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٥٠.

بلوتولاند وقصائد أُخرى من شعر الخاصة للدكتور لويس عوض

أشار الدكتور لويس عوض في الكلمة التي كتبها عـام ١٩٨٨ عن ديوانه" بلوتولاند" وقصائد أُخرى، إلى أنه نَظَـم قصائد هذا الديوان فيما بين عـامي ١٩٣٨ و١٩٤٠ عنـدما استقر به المقام في جامعة كامبريدج ثم عاد إلى مصر فـي صيف العام الأخير ليبدأ التدريس في قسم اللغة الإنجليزيـة بكلية الآداب – جامعة القاهرة. وكانت عودة لويس عـوض اضطرارية بسبب ظروف الحرب العالمية الثانيـة. وذكـر لويس عوض أيضاً في هذه الكلمة التي نُشرت فـي خاتمـة الديوان في الطبعة الصادرة عن الهيئـة المصـرية العامـة للكتاب عام ١٩٨٩ أنه بعد أن استقر به الحال في مصر طبع ديوانه المذكور على الآلة الكاتبة من أصل وعدة نُسخ ظلـت – كما يقول – تتداول بين الأدباء الشبان من الجامعة وخارج الجامعة طوال مدة الحرب. وبانتهاء الحرب عام ١٩٤٥ قرر أن ينشر الديوان، ورأى أنه يحتاج إلى مقدمة تشرح أو تفسر منطقة المتمرد فكتب كلمة يُسميها هو نفسه المانيفسـتو أو "



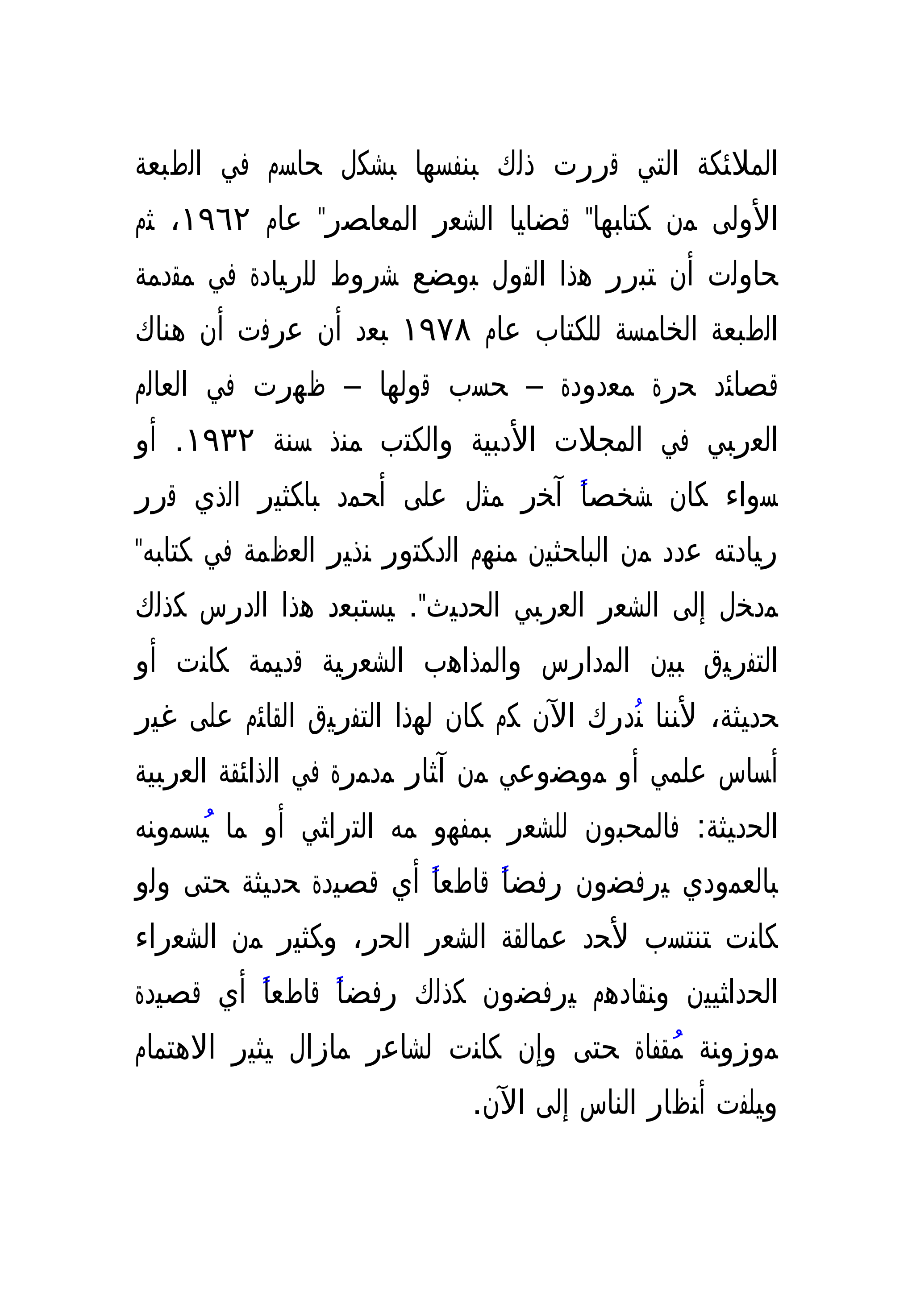
البيان". وكانت حكاية المانيفستو– كما هو شائع ومعروف – منتشرة في الشعر العـالمي فـي تلـك الفتـرة، اسـتخدمها السيرياليون وأصحاب المدارس الطليعية لتوضيح مـذاهبهم التي كانت شديدة التمرد على المدارس والاتجاهات السـابقة، كما كانت تمثل نقلات أو " حودات" مهمة في الشـعر علـى المستوى العالمي. وبما أن لويس عوض كـان يحـس فـي أعماقه أنه يستحدث مذهباً جديداً في الشعر العربـي يحمـل خصائص التمرد والثورة فقد كتب هذا البيان تحت عنـوان" حطموا عمود الشعر" ثم طبع الديوان على نفقته الخاصة في أوائل عام ١٩٤٧، وتكونت الطبعة من ألف نسخة على ورق ساتينيه و٢٥٠ نسخة على ورق ممتاز. ويذكر لويس عوض كذلك أنه لم يجد صعوبة في توزيع الديوان، ولم يحتج إلـى موزع، لأن أصدقاءه وبعض المتحمسين من المثقفين الشبان للشعر الجديد كانوا يتكفلون بتوزيعه، وكما يقول هو نفسه:" كان كل منهم يتسلم مني عشر نسخ يبيعها أو يُهديها لمعارفه، فلم يمر عام إلا وكنت قد استرددت أكثر ما أنفقـت". وهـذه المعلومة سوف نستفيد منها عندما نعـود لننـاقش الشـروط الأربعة التي وضعتها نازك الملائكـة ورأت أنهـا لابـد أن



تتوافر لكي نعتبر قصيدة ما أو قصائد هي بداية حركة الشعر الحر.

ولاشك أني من خلال دراستي لديوان" بلوتولاند"، والبيان الذي صدر مع طبعة ١٩٤٧، والكلمة التي كتبها لويس عوض عام ١٩٨٨ لا أهدف إلى القول بريادة لويس عوض للشعر الحر، لأن هذا يتعارض مع الهدف الذي أسعى إليه، والرؤية العلمية التي أنطلق منها. ولهذا اختلفت من قبل مع مقولة ريادة نازك الملائكة لهذا الشعر [١]. والرؤية العلمية التي أتبناها في هذا البحث حول قضية الريادة في الشعر الحر، وأرى أنها أكثر الرؤى توافقاً مع طبيعة هذه القضية، تقوم على استقراء الظواهر الأدبية التي حدثت في العالم العربي مع بدايات هذا القرن، وظلت تختمر في ضمائر الأدباء، وتظهر في إبداعاتهم عاماً بعد عام وعقداً بعد عقد، إلى أن جاءت لحظة الانفجار النهائية في أو أخر الأربعينات وأوائل الخمسينات. ومن ثم فإن الدرس الذي أقوم به الآن يستبعد أشياء ويؤكد على أشياء أُخرى بديلة لها.

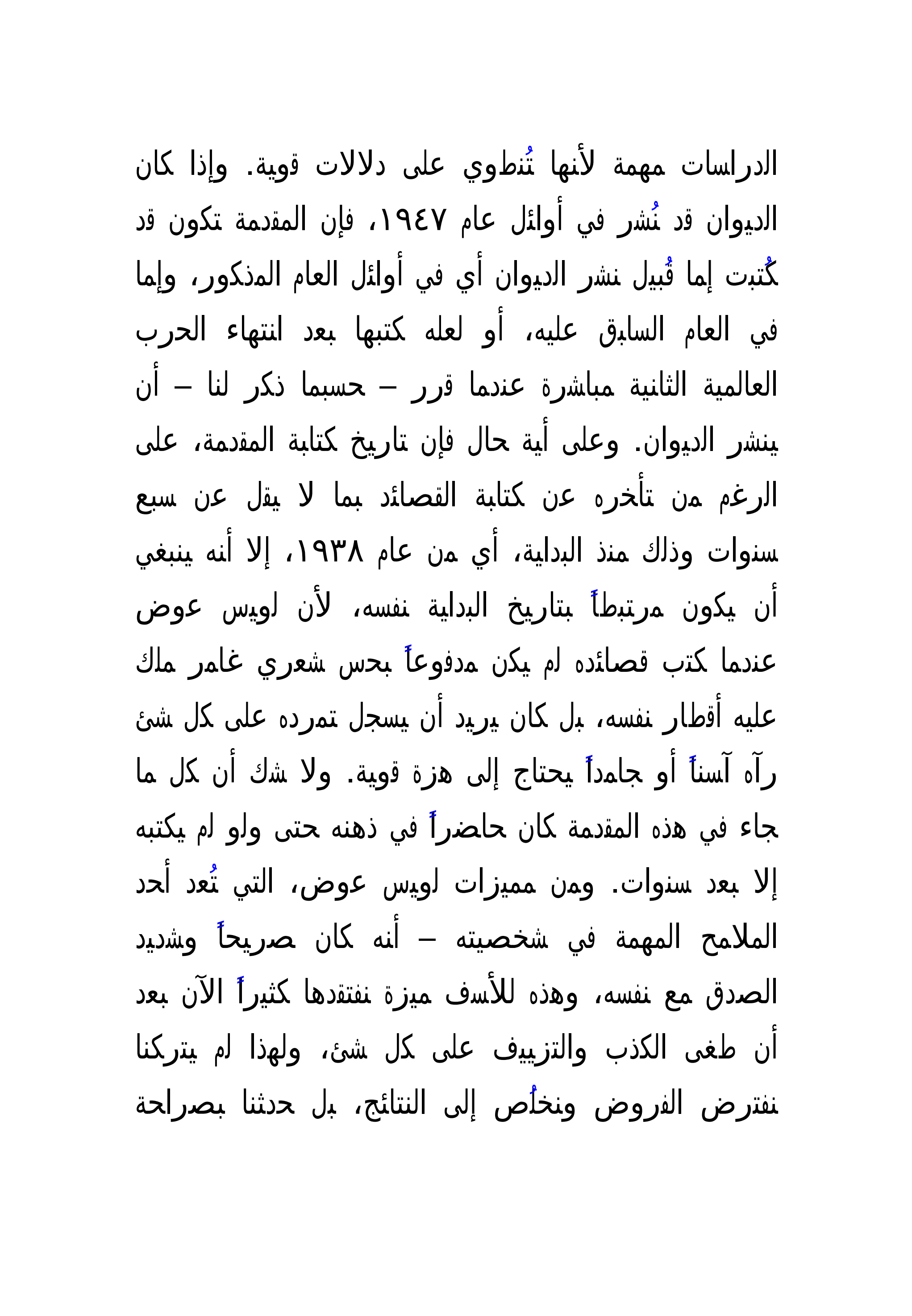
يستبعد القول بالإنجاز الفردي، بمعنى أن تُنسب ريادة الشعر الحر على شخص بعينه، سواء كان هذا الشخص نازك



الملائكة التي قررت ذلك بنفسها بشكل حاسم في الطبعة الأولى من كتابها" قضايا الشعر المعاصر" عام ١٩٦٢، ثم حاولت أن تبرر هذا القول بوضع شروط للريادة في مقدمة الطبعة الخامسة للكتاب عام ١٩٧٨ بعد أن عرفت أن هناك قصائد حرة معدودة – حسب قولها – ظهرت في العالم العربي في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢. أو سواء كان شخصاً آخر مثل على أحمد باكثير الذي قرر ريادته عدد من الباحثين منهم الدكتور نذير العظمة في كتابه" مدخل إلى الشعر العربي الحديث". يستبعد هذا الدرس كذلك التفريق بين المدارس والمذاهب الشعرية قديمة كانت أو حديثة، لأننا نُدرك الآن كم كان لهذا التفريق القائم على غير أساس علمي أو موضوعي من آثار مدمرة في الذائقة العربية الحديثة: فالمحبون للشعر بمفهو مه التراثي أو ما يُسمونه بالعمودي يرفضون رفضاً قاطعاً أي قصيدة حديثة حتى ولو كانت تنتسب لأحد عمالقة الشعر الحر، وكثير من الشعراء الحداثيين ونقادهم يرفضون كذلك رفضاً قاطعاً أي قصيدة موزونة مُقفاة حتى وإن كانت لشاعر مازال يثير الاهتمام ويلفت أنظار الناس إلى الآن.

كما يستبعد هذا الدرس التوجهات الشوفونية والإقليمية الضيقة لأن الثقافة العربية في النهاية ثقافة واحدة، ولهذا فإنه ما أن تُطل النزعة الإقليمية البغيضة برأسها حتى تندحر ولا يبقى منها شئ.

وبديلاً عن هذه التوجهات المستبعدة سوف نقوم بدراسة المدارس والتيارات والإبداعات التي أسهمت على هذا النحو أو ذاك في تمهيد التربة وجعلها صالحة لهذا الغراس الجديد الممتع الذي انداحت مساحته لتشمل معظم الأقطار العربية في نهاية الأربعينيات. ولا شك في أن ديوان" بلوتولاند وقصائد أُخرى" هو أحد الإبداعات المهمة التي كان لها دور كبير في ظهو ر حركة الشعر الحر، ليس فقط بما يضم من قصائد (**لأننا سوف نرى القصائد فيها ركاكة**) بل كذلك بمقدمته المهمة" حطموا عمود الشعر"، بل إن هذه المقدمة – في نظري – أهم من الشعر، لأن الشعر في هذا الديوان يأخذ موقعه الريادي، ربما، من شكله العروضي فقط. ولهذا سوف أبدأ بدراسة هذه المقدمة، وأقارن بينها وبين الكلمة المكتوبة عام ١٩٨٨، ثم أعرج على أشعار الديوان المكتوبة – كما أسلفت – فيما بين ٣٨ و١٩٤٠. والتواريخ في مثل هذه



الدراسات مهمة لأنها تُنطوي على دلالات قوية. وإذا كان الديوان قد نُشر في أوائل عام ١٩٤٧، فإن المقدمة تكون قد كُتبت إما قُبيل نشر الديوان أي في أوائل العام المذكور، وإما في العام السابق عليه، أو لعله كتبها بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية مباشرة عندما قرر – حسبما ذكر لنا – أن ينشر الديوان. وعلى أية حال فإن تاريخ كتابة المقدمة، على الرغم من تأخره عن كتابة القصائد بما لا يقل عن سبع سنوات وذلك منذ البداية، أي من عام ١٩٣٨، إلا أنه ينبغي أن يكون مرتبطاً بتاريخ البداية نفسه، لأن لويس عوض عندما كتب قصائده لم يكن مدفوعاً بحس شعري غامر ملك عليه أقطار نفسه، بل كان يريد أن يسجل تمرده على كل شئ رآه آسناً أو جامداً يحتاج إلى هزة قوية. ولا شك أن كل ما جاء في هذه المقدمة كان حاضراً في ذهنه حتى ولو لم يكتبه إلا بعد سنوات. ومن مميزات لويس عوض، التي تُعد أحد الملامح المهمة في شخصيته – أنه كان صريحاً وشديد الصدق مع نفسه، وهذه للأسف ميزة نفتقدها كثيراً الآن بعد أن طغى الكذب والتزييف على كل شئ، ولهذا لم يتركنا نفترض الفروض ونخلُص إلى النتائج، بل حدثنا بصراحة

شديدة في ختام مقدمته عن هدفه من كتابة هذه القصائد. ويحسُن أن نقتطع هنا بعض الفقرات. يقول:" هذا مجمل ما فعله لويس عوض وما لم يفعله. وهو لم يقصد بنشر هذا الديوان أن يفتح فتحاً، بل أن يخلق دوامة صغيرة من دوامات الفكر وسط هذا الأسن الأزلي. وهو يعلم أنه نهب الشعراء على نطاق لم يسبق له مثيل، ونهب الألوان في محطات السكك الحديدية، وفي الطبيعة، وفي عقل الإنسان، ونهب الروائح كذلك، ولكنه لا ينتظر من يقول له نهبت، فهو في الحواشي يرد كل ما نهب إلى أصحابه من فرانسوا فيون إلى تينو روسي. وعذره في النهب أنه لم ينهب لنفسه وإنما نهب للشباب الحيارى... إلخ". ثم يقول بعد ذلك:" فمن أجل هؤلاء قال لويس عوض الشعر، وهو ليس بشاعر، وهو يعد بألا يكرر هذه الغلطة ولو نُفي في بلاد الخيال. ولو أنه أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع، فقد انقطع عنه الوحي منذ أن عاد إلى مصر في الخامسة والعشرين... إلخ". إذن فقد كان الهدف الأساسي عند لويس عوض هو خلق دوامة من دوامات الفكر وسط هذا الأسن الأزلي، ولهذا كتب هذه القصائد، وفي سبيل ذلك لم يتردد في أن ينهب الشعراء وأن

يرد النهب إلى أصحابه. فالقصائد مكتوبة تمثيلاً للهدف، وانطلاقاً من فكرة محددة تتمرد على الجمود والتخلف والأسن، وتريد إعطاء الحياة دفعة جديدة وقوية. ومن ثم فإن تأخر لويس عوض في كتابة المقدمة ليس له أهمية لأنها كانت موجودة في ذهنه ومسيطرة عليه سيطرة تامة، ومن هنا دفعته إلى كتابة القصائد، على الرغم من إحساسه الداخلي بأنه ليس شاعراً.

وعلى أية حال فإن مسألة ظهور العمل بعد فترة طويلة من اختماره في الذهن تُعد من المسائل الشائعة في الأدب. فقد حدثنا الكاتب الكولومبي العالمي جابرييل جارثيا ماركيز في حواراته مع بلينيوميندوثا وحوارات أُخرى أن رواية" خريف البطريرك" (وهي رواية عن الدكتاتور في أمريكا اللاتينية) التي ظهرت عام ١٩٧٥ كانت مختمرة في ذهنه قبل رواية" مائة عام من العزلة" التي ظهرت عام ١٩٦٧، وأنه أعد نفسه كثيراً للكتابة عن البطريرك لكن الفكرة أو الاستعداد ظل يتأجل إلى أن ظهرت في التاريخ المذكور. ولا شك أن الأمور في الأدب تختلف عن أمور الحياة العادية، ولهذا يمكن للأديب أن ينشد عالماً مثالياً أو طوباوياً على

حين تخلو الحياة من ذلك، كما أن الظواهر في الأدب تظل تختمر في ذهن الأديب أو عدد من الأدباء إلى أن تُتاح لها الظروف فتظهر على السطح، ومن هنا تزامن في أمريكا اللاتينية ظهو ر عدد كبير من الروايات عن الدكتاتورية، بل إنهم في فترة من الفترات فكروا في كتابة عمل واحد يجسد صور الدكتاتور اللاتيني الأمريكي.

وبناء على ما سبق سوف نتعامل مع مقدمة ديوان بلوتولاند وكأنها مكتوبة في نفس السنوات التي كُتبت فيها القصائد. وحتى لو استبعدنا هذه الرغبة وتعاملنا معها على أنها مكتوبة بعد عام ١٩٤٥ وقبل أوائل عام ١٩٤٧ فلن يغير هذا من السياق الموضوعي شيئاً، لأن الفكرة الأساسية التي تقوم عليها هي فكرة المتمرد، وهذه الفكرة موجودة في القصائد نفسها، ثم إنها كانت ملمحاً تميزت به شخصية لويس عوض طوال حياته، فكم فجر من معارك وكم تحمل من اتهامات، وكم أثار من جدل، وفي كل مرة كان يخرج أشد صلابة مما دخل، وأكثر استعداداً للدخول في معركة أُخرى يحاول بها تحريك المياه الراكدة، وضخ الدماء في الشرايين المتصلبة.

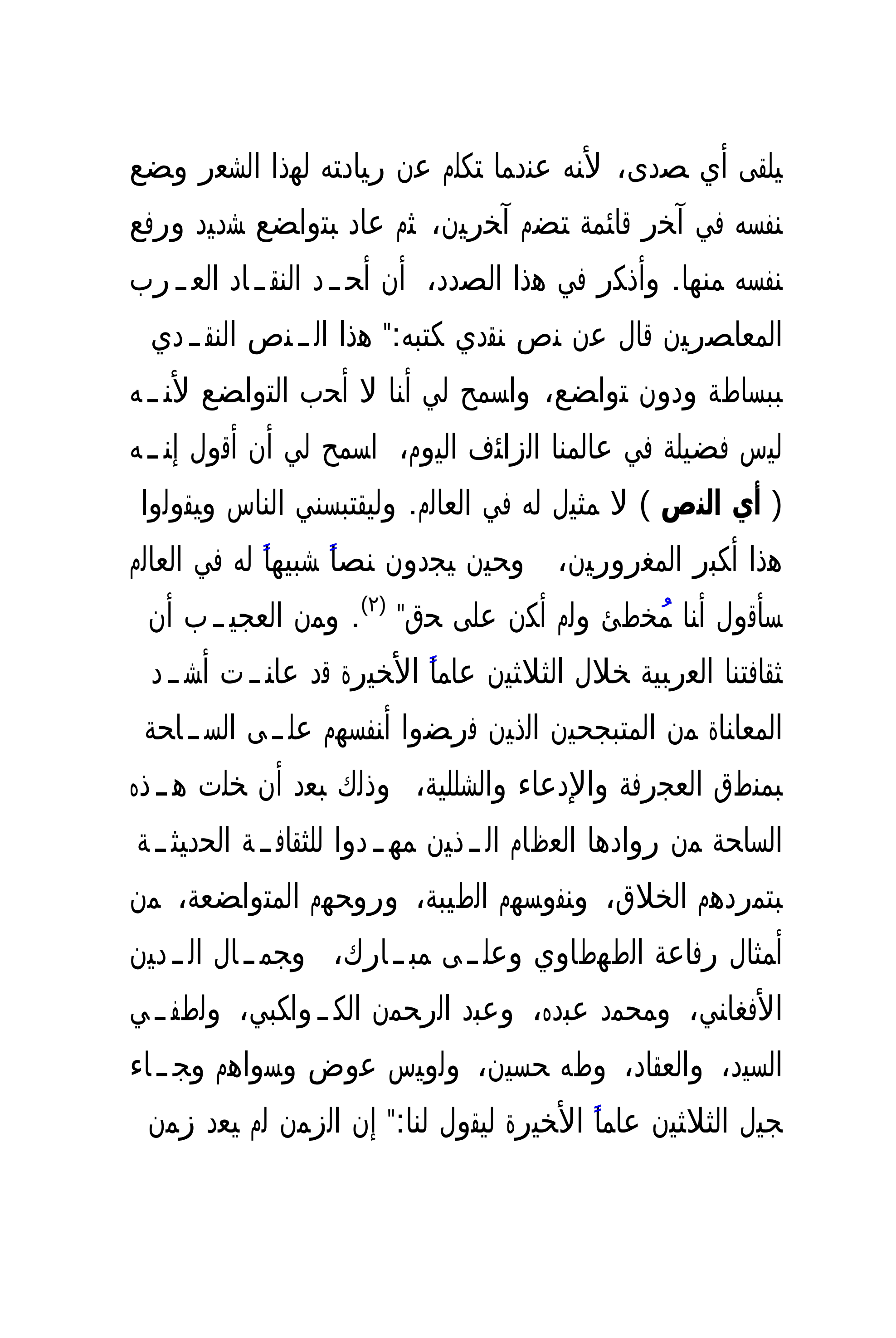
حطموا عمود الشعر:

هذا هو العنوان الذي وضعه لويس عوض للمقدمة، أو قل إنه هو الشعار الذي أطلقه. وقد بدأها بقوله إن الشعر العربي مات عام ١٩٣٢ بموت أحمد شوقي، شعائر الدفن قام بها أبو القاسم الشابي وإيليا أبو ماضي وطه المهندس ومحمود حسن إسماعيل وعبد الرحمن الخميسي وعلى باكثير وصالح جودت وصاحب هذا الكتاب، أي مؤلفه لويس عوض. ولاشك أن لويس عوض بهذه الكلمات يعلن بشكل حاسم وقاطع انتهاء مرحلة طويلة من الشعر العربي وبداية مرحلة جديدة، يحدد أبطالها. ولا أدري لماذا لم تؤخذ كلمات لويس عوض مأخذ الجد، على عكس ما حدث تماماً مع نازك الملائكة التي أعلنت أن أو ل قصيدة حرة الوزن هي قصيدتها" الكوليرا" التي نُشرت في بيروت ووصلت نسخها إلى بغداد في أو ل كانون الأول عام ١٩٤٧. وإذا كانت قصيدة نازك من الشعر الحر فإن ديوان بلوتولاند ملئ بالشعر الحر، وكذلك دواوين الشعراء الذين ذكرهم لويس عوض، وعلى الأخص محمود حسن إسماعيل، وعلى باكثير،

فيها قصائد حرة. فلماذا حصل إعلان نازك على أصداء واسعة على حين ظلت كلمات لويس عوض خافتة؟ صحيح أنه حدثت استدراكات كثيرة على كلام نازك، وهي نفسها شاركت – كما رأينا – في هذه الاستدراكات في مقدمة الطبعة الخامسة لكتابها عام ١٩٧٨. لكن هذا لم ينقذ كلام لويس عوض من المصير الخافت الذي اندرج فيه.

ولعلنا الآن بعد مرور أكثر من خمسين عامـاً علـى ظهور كلام لويس عوض وأكثر من خمسة وثلاثـين عامـاً على ظهور كلام نازك (**لا ننسى أن الطبعة الأولـى مـن كتابها صدرت عام ١٩٦٢**) نتلمس بعض الأسباب التي أدت إلى الوضع سالف الذكر: وأول الأسباب – في رأيي – هـو صراحة لويس عوض وتواضعه الشديد ولهذا نجده يقول بعد إعلانه المـذكور مباشـرة:" ومهمـا قيـل فـي الآخـرين (يقصد الشعراء الذين ورد ذكرهم) فللويس عوض دلالـة واضحة: فإما أن الشعر قد مات، وهو بعيد، وإما أن الشعر العربي قد مات أو انكسر عموده على أقـل تقـدير، وهـو محتمل. وأنا استبعد موت الشعر لسببين: أو لهما أني أعلـم علماً أكيداً بأن لويس عوض ليس بشاعر، فإذا كـان شـعره

ميتاً فمحال أن نأخذ الشعر بجريرته. وثانيهما أني أعلم علماً أكيداً بأن جيلنا يحس الشعر أكثر مما أحسه جيـل شـوقي. فجيلنا مُعذب، وجيلنا ثائر، وجيلنا عاش في الأرض الخراب التي انجلت عنها الحربان ورقص حـول شـجرة الصـبار. وجيلنا لم يولد بباب أحد، وجيلنا يقرأ فاليري وت. س. إليوت ولا يقرأ البحتري وأبا تمام... إلخ" ومن الواضـح هنـا أن لويس عوض بعد أن وضع نفسه ضمن الشعراء المجـددين عاد فأخرجها من بينهم لإحساسه الصادق بأنه ليس شـاعراً وأن كتابه هذا ما هو إلا ثورة على وضـع رآه آسـناً، وإذا كان قد أضاف اسمه إلى الشعراء الذين حطموا عمود الشعر فإنه فعل ذلك رغبة في مساندتهم وتعضيدهم ومـا القصـائد التي كتبها، على الرغم من إحساسه بقلة جدواها في مجـال الشعر، إلا نوع من الاشتراك في تلك الحملة الداعيـة إلـى تحطيم عمود الشعر. يُضاف إلى ذلك شئ مهم جداً يدخل بنا إلى السبب الثاني وهو أن لويس عوض لم يكن يؤمن بمـا أسميناه بالإنجاز الفردي، وإذا كنا نعيش في عالم الفرد فيـه هو الأساس على حين لا تُعطى أية أهمية للمجموع أو للعمل الجماعي فلا شك أن كلام لويس عوض لم يكن مـؤهلاً لأن



يلقى أي صدى، لأنه عندما تكلم عن ريادته لهذا الشعر وضع نفسه في آخر قائمة تضم آخرين، ثم عاد بتواضع شديد ورفع نفسه منها. وأذكر في هذا الصدد، أن أحـد النقـاد العـرب المعاصرين قال عن نص نقدي كتبه:" هذا الـنص النقـدي ببساطة ودون تواضع، واسمح لي أنا لا أحب التواضع لأنـه ليس فضيلة في عالمنا الزائف اليوم، اسمح لي أن أقول إنـه (**أي النص**) لا مثيل له في العالم. وليقتبسني الناس ويقولوا هذا أكبر المغرورين، وحين يجدون نصاً شبيهاً له في العالم سأقول أنا مُخطئ ولم أكن على حق" [(٢)]. ومن العجيـب أن ثقافتنا العربية خلال الثلاثين عاماً الأخيرة قد عانـت أشـد المعاناة من المتبجحين الذين فرضوا أنفسهم علـى السـاحة بمنطق العجرفة والإدعاء والشللية، وذلك بعد أن خلت هـذه الساحة من روادها العظام الـذين مهـدوا للثقافـة الحديثـة بتمردهم الخلاق، ونفوسهم الطيبة، وروحهم المتواضعة، من أمثال رفاعة الطهطاوي وعلـى مبـارك، وجمـال الـدين الأفغاني، ومحمد عبده، وعبد الرحمن الكـواكبي، ولطفـي السيد، والعقاد، وطه حسين، ولويس عوض وسواهم وجـاء جيل الثلاثين عاماً الأخيرة ليقول لنا:" إن الزمن لم يعد زمن

القبول بالرقع الصغيرة التي أسميناها خلال مائة عام منجزات عصر النهضة العربية... إلخ" [٣] وهكذا تحولت كل أعمـال العمالقة، على امتداد مائة عام في ثقافتنا العربية الحديثة إلى رقع صغيرة!!. فهل هناك ادعاء أكثر من هذا؟ وبالطبع فإنه في إطار هذه الثقافة التي تقبل الإدعاء والتبجح – كما ثبـت ذلك على امتداد العقود السابقة – من السهل جـداً ألا يؤخـذ كلام المتواضعين مأخذ الجد. وهذا ما حدث لكتـاب لـويس عوض، مع أنه كان في استطاعته أن يملأ الساحة ضـجيجاً بأهمية شعره وقوته، وكان من الممكـن أن يجـد كثيـرين مؤيدين دعوته إلى الريادة خاصة وأنها سابقة بحوالي عشـر سنوات عن ظهور الشعر الحر في العراق. لكنه آثر الصدق مع النفس، وقال إنه ليس بشاعر، وإن هذا الشعر المنشـور في ديوان بلوتولاند شعر ركيك وقد توقف صاحبه عن كتابة الشعر بعد كتابته. وأكثر من ذلك فإن لويس عوض في الكلمة المكتوبة عام ١٩٨٨ لم يذكر كلمة تؤيد الذين قالوا بأن ديوان بلوتولاند هو بداية الشعر الحر، بل عرج على هذه الأقـوال بسرعة قائلاً:" وفي الثلاثين سنة الأخيرة اهتم بعض مؤرخي الأدب في أبحاثهم العلمية أو في دراستهم النقدية أن يؤصلوا

بدايات العروض الجديد، فمنهم من نسب ريادة الحركة لنازك الملائكة أو السياب أو أدونيس، ومـنهم مـن نسـبها إلـى" بلوتولاند" الذي كان في أيدي أكثر المثقفين منذ الأربعينيات".

ثم نقض لويس عوض كل هذه الأقوال مقدماً المثل من نفسه، قائلا:" وأنا شخصياً لا أعرف إلى أي مدى استفاد غيري من تجربتي، وإن كنت أحس بأن صلاح عبد الصبور قد قـارف الشعر القصصي في" شنق زهران" متأثراً بقالب البلاد الـذي جربته في" بلوتولاند" وأن صلاح جاهين قد نقل عـن قالـب السونيته الذي كان يفضل أن يُسميها" سوناتا" وهكذا. ولكنـي لا أو من بجدوى هذه المبـاهلات، لأن حركـات الكشـف الكبرى في التاريخ ليست مجرد مغامرات أفراد مغـامرين، وإنما تعبير عن قلق جغرافي وإنساني كبير يُصـيب بعـض المجتمعات في أزمنة التحولات الكبـرى، ولـولا أن جـيلاً بأكمله أو أجيالاً بأكملها في مختلف ارجاء العـالم العربـي كانت مصابة بهذا القلق العروضي منذ موت شـوقي، لمـا أثمرت حركة تحرير العروض كل هذه الروائع التي جـددت نضارة الشعر العربي بين عامي ١٩٥٠ و١٩٧٠، واظلـت

مجرد مغامرات شخصية لا تتجاوز اجتهـادات أصـحابها" (**ص ١٤٦**).

إذن فالرجل لم يسع إلى دعم ريادته، ولم يقف إلى جانب من قالوا بها. ولم يكن هذا منه موقفاً غير واع أو جاء مصادفة، بل إنه كان على وعي كبير بهذه المسألة منذ أن كتب شعره، ومنذ أن كتب مقدمته، وظل مقتنعاً بها طول حياته، فقد كان يؤمن بأن حركات الكشف الكبرى في التاريخ ليست مجرد مغامرات لأفراد مغامرين، ولو أن لويس عوض كان على شاكلة كثيرين ممن نراهم الآن، لقام بتزييف وعيه نفسه، واصطنع لنفسه جماعة أو شلة تقول بريادته وتذيع ذلك على الملأ في كل أجهزة الإعلام وما كان أسهل ذلك بالنسبة له!! فقد كان ملء السمع والبصر. ولكن لويس عوض كان مثقفاً حقيقياً، يتمسك بالحقائق التي يؤمن بها أكثر من تمسكه بمجده الشخصي، وللأسف فإن المجد الشخصي الآن صار هو الحقيقة التي ليس بعدها حقيقة عند غالبية المثقفين، وهم يسعون إليه بشتى الطرق متصورين أنهم بذلك يمكن أن يتصدروا الساحة ويعيشوا زمن الخلد – وهو حلم مشروع لدى الناس جميعاً، وكان الشاعر الفيلسوف الإسباني ميجيل

دي أو نامون ومن أشد الناس كلفاً بذلك – ولكن الخلود لا يأتي أبداً من تزييف الحقائق،على حين سوف يظل أمثال لويس عوض مصابيح مضيئة أبد الدهر.

نعود إلى الأسباب لنقول إن موقف لويس عوض نفسه كان أحد الأسباب التي أدت إلى خفوت وضعه الريادي، لكن هذا السبب نفسه هو الذي يجعلنا نحتفي بلويس عوض كل الاحتفاء، ونقول إنه بحسه المرهف، ووعيه الصادق وصدقه مع نفسه وصل إلى ما يتصور الباحثون أمثالي الآن أنهم وصلوا إليه بعد التقدم المذهل الذي حدث في نظريات الأدب ودراساته خلال العقود الأخيرة وبالتحديد منذ الخمسينيات حتى الآن في الثقافة العالمية، والتي نقلت إلينا بعض إبداعاتها متأخرة أو مشوهة، لكنها الآن ثقافة مطروحة بقوة ولا تحتاج إلا إلى الإلمام بلغة أوربية حديثة. وعندما اختمرت في ذهني فكرة هذا البحث – إعادة النظر في ريادة الشعر الحر – لم أكن قد قرأت ديوان" بلوتولاند"، ثم كانت المفاجأة الكبرى لي، عندما قرأت الديوان ومقدمته والكلمة الأخيرة، اكتشافي أن لويس عوض قد قال بمثل ما أقول به. ومن ثم تصير كتابتي منذ الآن مجرد تطوير لما قاله لويس

عوض منذ منتصف الأربعينيات ضمناً ومنذ أو اخر الثمانينيات صراحة.

تطرف في الدعوة:

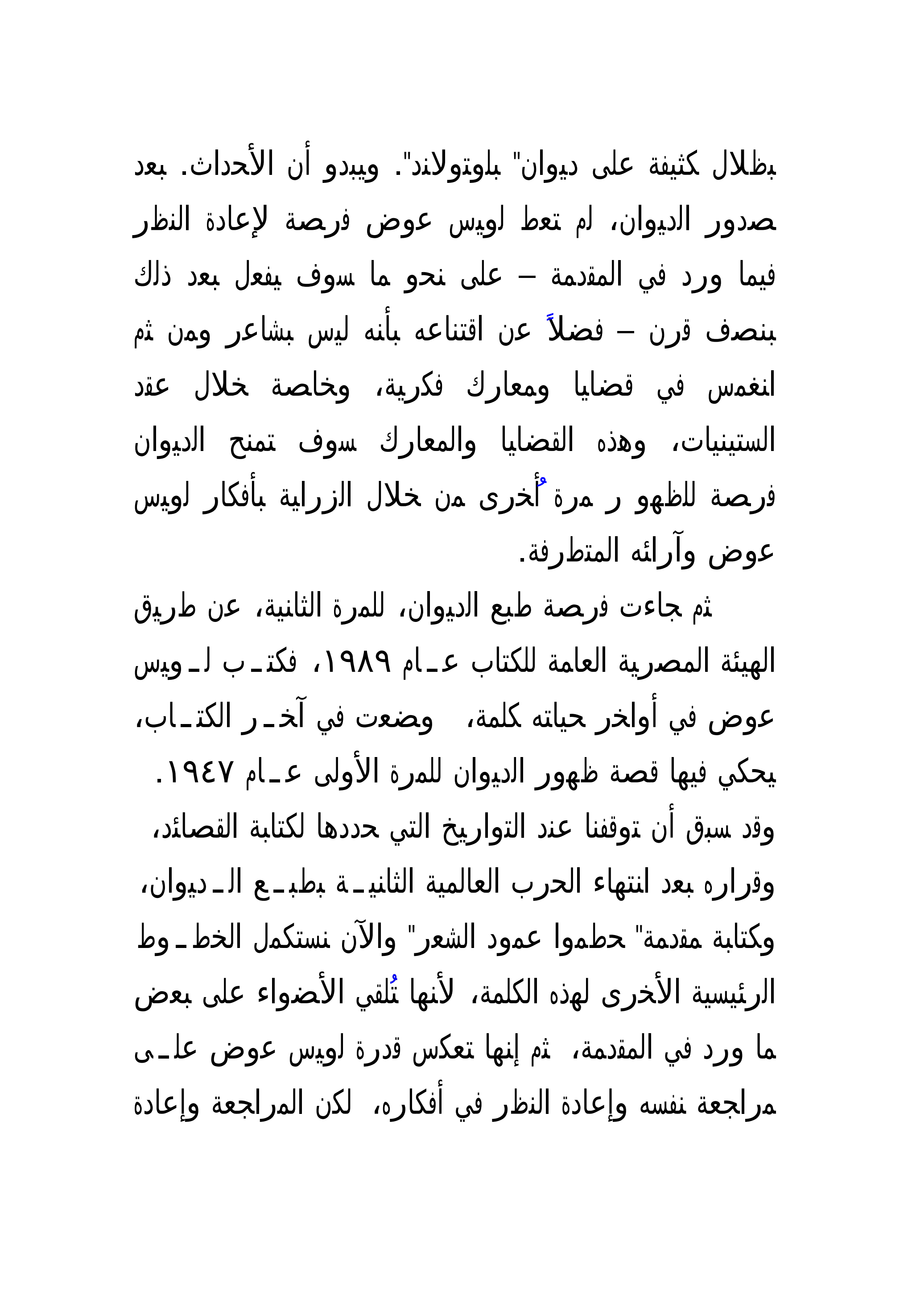
ومما يميز مقدمة" حطموا عمود الشعر" أنها كانت متطرفة في الدعوة إلى التحطيم. وقد استشهد لويس عوض أو قل استند في دعوته على أحداث ماضية شبيهة. ولهذا قال:" وحقيقة الحال أن عمود الشعر العربي لم ينكسر في جيلنا، وإنما انكسر في القرن العاشر الميلادي: كسره الأندلسيون. وحقيقة الحال أن الشعر العربي لم يمت في جيلنا وإنما مات في القرن السابع الميلادي: قتله المصريون. وأصدق من هذا أن يُقال إن الشعر العربي في مصر لم يمت لأنه لم يولد قط بها" (ص ١٠). ويقصد بكسر الأندلسيين لعمود الشعر ما أبدعوه في مجال الموشحات والأزجال، وإن كان الأندلسيون – حسب رأيه – قد كسروا عمود الشعر ولم يكسروا عمود اللغة. أما المصريون فقد كسروا عمود الشعر وعمود اللغة معاً، لأن الشعر العربي منذ أن دخل مصر في القرن السابع الميلادي عاش فيها غريباً، ولهذا فإن مصر –

في رأي الدكتور لويس عوض – عجزت عن إنجاب شاعر عربي واحد له خطره بين القرن السابع والقرن العشرين. أي أنها ظلت أكثر من مائة عام بدون شاعر حقيقي. أما ما قيل عن مدرسة الشعر المصري المكونة من أمثال البهاء زهير، والقاضي الفاضل وابن نباتة وابن مطروح، فهم لا يزيدون في نظر الدكتور لويس عوض عن كونهم صعاليك الشعراء، وكلمة صعاليك هنا تعني مفهومها الدارج لا مفهومها الأدبي المعروف عند الشنفري وغيره. بل إن الدكتور لويس عوض زاد في تطرفه فاستخدم هذا الحكم الذي قرره دليلاً على حكم آخر قرره بشكل متعسف وهو :" أن المصريين لم يمثلوا اللغة العربية القرشية كما يمثل الكائن العضوي غذاءه، بل اصطنعوا لأنفسهم لغة خاصة بهم أصولها قرشية ولكنها تختلف عن العربية القحة في ألف بائها ونحوها وصرفها وصيغ ألفاظها وعروضها. وقد أنتجوا في هذه اللغة الشعبية التي اصطنعوها أدباً شعبياً لا بأس به فيه شعر كثير وفيه نثر كثير...إلخ" وزاد لويس عوض:" ونحن نعيش في مجتمع آسن، أحدث شئ فيه تم منذ ثلاثة آلاف سنة. فالعفن في عقولنا، وفي حواسنا، وفي كتبنا، وعلى الجدران، وفي الهواء

عفن، والنيل ذاته قد تعفن منذ كفت إيزيس عن البكاء من أجل أو زوريس. فنحن أحوج ما نكون إلى التجربة، وخلاصنا لن يكون إلا بالثورة الدائمة" (ص ١٥).

هذه، باختصار، هي الخطوط الرئيسية في مقدمة لويس عوض، لأن ما سوف يأتي بعد ذلك مباشرة عبارة عن تقسيم لقصائد الديوان، وهو موضوع سنلم به فيما بعد، إلى أن نصل إلى ما ذكرناه من قبل عن قصده من نشر الديوان، وعن نهبه للشعراء ورده كل ما نهب إلى أصحابه، وتأكيده أنه ليس بشاعر وأنه يعد بألا يكرر هذه الغلطة. وتُخْتَم المقدمة بأنه لو أراد الآن أن يقرض الشعر لما استطاع، لأن كارل ماركس أجهز عليه ولم يعد يرى من ألوان الحياة الكثيرة ومن ألوان الموت الكثيرة إلا لوناً واحداً هو اللون الأحمر، حتى الأصوات والروائح والطعوم غدت حوله حمراء كأنما شب في الكون حريق هائل، وهو راض بأن يعيش في هذا الحريق. فمن رأى السلاسل تمزق أجساد العبيد لم يفكر إلا في الحرية الحمراء" (ص ٢٧).

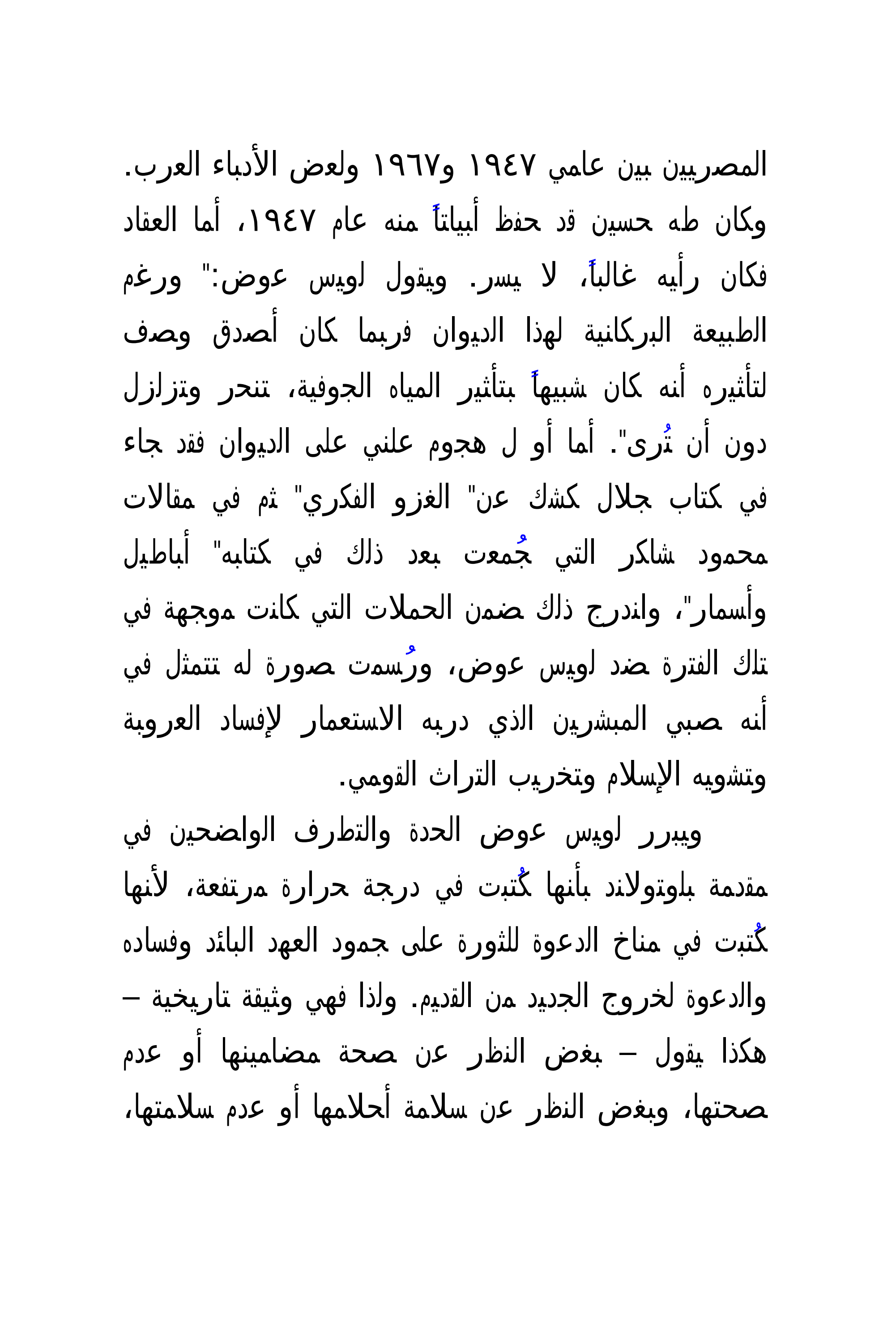
ولاشك أن التطرف الواضح في هذه المقدمة، إضافة إلى ركاكة الشعر وأشياء أُخرى ذكرناها، كان لابد أن تُلقي


بظلال كثيفة على ديوان" بلوتولاند". ويبدو أن الأحداث. بعد صدور الديوان، لم تعط لويس عوض فرصة لإعادة النظر فيما ورد في المقدمة – على نحو ما سوف يفعل بعد ذلك بنصف قرن – فضلاً عن اقتناعه بأنه ليس بشاعر ومن ثم انغمس في قضايا ومعارك فكرية، وخاصة خلال عقد الستينيات، وهذه القضايا والمعارك سوف تمنح الديوان فرصة للظهو ر مرة أُخرى من خلال الزراية بأفكار لويس عوض وآرائه المتطرفة.

ثم جاءت فرصة طبع الديوان، للمرة الثانية، عن طريق الهيئة المصرية العامة للكتاب عـام ١٩٨٩، فكتـب لـويس عوض في أواخر حياته كلمة، وضعت في آخـر الكتـاب، يحكي فيها قصة ظهور الديوان للمرة الأولى عـام ١٩٤٧. وقد سبق أن توقفنا عند التواريخ التي حددها لكتابة القصائد، وقراره بعد انتهاء الحرب العالمية الثانيـة بطبـع الـديوان، وكتابة مقدمة" حطموا عمود الشعر" والآن نستكمل الخطـوط الرئيسية الأخرى لهذه الكلمة، لأنها تُلقي الأضواء على بعض ما ورد في المقدمة، ثم إنها تعكس قدرة لويس عوض علـى مراجعة نفسه وإعادة النظر في أفكاره، لكن المراجعة وإعادة

النظر عند لويس لا تكون بالمفهوم الساذج، بل إنها تصـير نوعاً من المفارقة العميقة، على نحو مـا تعكسـه السـطور التالية. يقول لويس عوض:" وكثيراً ما سألني السائلون: تُرى هل عدلت موقفك من قضية الشعر واللغة بعد خمسين عامـاً من مشاهدة التجربة على الطبيعة؟ وكنت دائماً أجيب في شئ من الحسرة: كلا، بل لقد أثبتت الأيام صحة آرائي. تسـأل: ولماذا الحسرة؟ وأقول لأن الإنسان الذي لا تتغيـر بعـض آرائه عبر خمسين عاماً غالباً ما يكون إنساناً جامداً لا أمـل فيه، وهي علامة سيئة" (ص ١٤٧).

ويحكي لنا لويس عوض أن ديوان" بلوتولاند" عند صدوره عام ١٩٤٧ قوبل من الصحافة بصمت شامل، باستثناء مقال طويل شجاع كتبه الدكتور حسين مؤنس في جريدة البلاغ يحيي فيه الديوان تحية غير ممنونة بسبب دعوته إلى التجريب. ثم كان صلاح عبد الصبور وفاروق خورشيد من أكثر أدباء جيل الثورة تجاوباً مع الديوان: الأول مع دعوة العروض الجديد والثاني مع دعوة الاهتمام بالأدب الشعبي. ويذكر لويس عوض أنه على الرغم من هذا الصمت كان الديوان معروفاً بالسمعة على الأقل لأكثر الأدباء

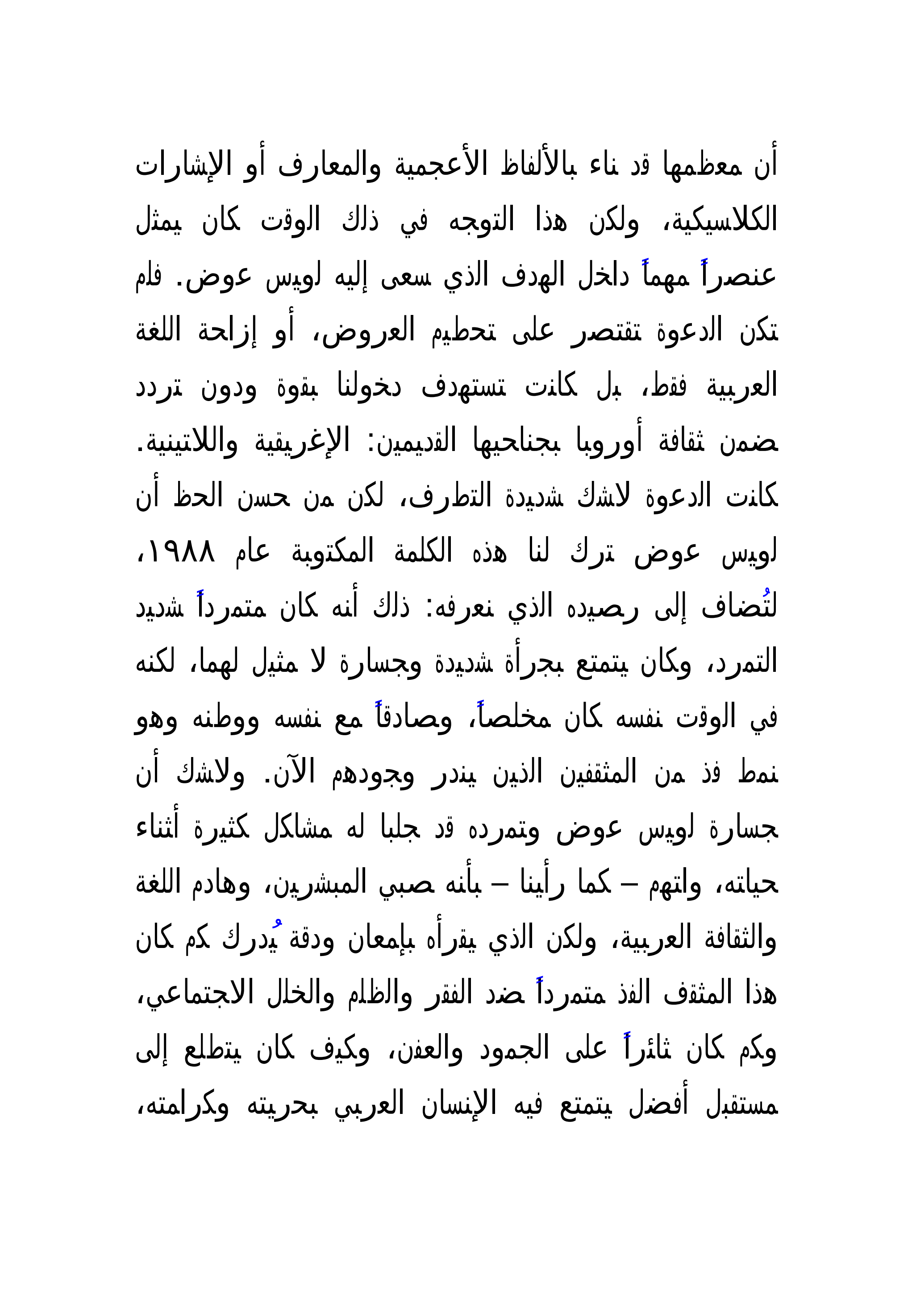


المصريين بين عامي ١٩٤٧ و١٩٦٧ ولعض الأدباء العرب. وكان طه حسين قد حفظ أبياتاً منه عام ١٩٤٧، أما العقاد فكان رأيه غالباً، لا يسر. ويقول لويس عوض:" ورغم الطبيعة البركانية لهذا الديوان فربما كان أصدق وصف لتأثيره أنه كان شبيهاً بتأثير المياه الجوفية، تنحر وتزلزل دون أن تُرى". أما أو ل هجوم علني على الديوان فقد جاء في كتاب جلال كشك عن" الغزو الفكري" ثم في مقالات محمود شاكر التي جُمعت بعد ذلك في كتابه" أباطيل وأسمار"، واندرج ذلك ضمن الحملات التي كانت موجهة في تلك الفترة ضد لويس عوض، ورُسمت صورة له تتمثل في أنه صبي المبشرين الذي دربه الاستعمار لإفساد العروبة وتشويه الإسلام وتخريب التراث القومي.

ويبرر لويس عوض الحدة والتطرف الواضحين في مقدمة بلوتولاند بأنها كُتبت في درجة حرارة مرتفعة، لأنها كُتبت في مناخ الدعوة للثورة على جمود العهد البائد وفساده والدعوة لخروج الجديد من القديم. ولذا فهي وثيقة تاريخية – هكذا يقول – بغض النظر عن صحة مضامينها أو عدم صحتها، وبغض النظر عن سلامة أحلامها أو عدم سلامتها،

لأنها تصور مناخ تلك الفترة (**١٩٤٥ – ١٩٥٢**) المشبع بالثورة والتحدي في الأدب والفن والفكر الفلسفي، والسياسة والاقتصاد، والقيم الاجتماعية والأخلاقية. وبعد أن يشرح بعض الأوضاع التي كانت سائدة وأدت إلى وقوع عدد كبير من الاغتيالات يقول إن هذا هو معنى تلك الخاتمة الدرامية في مقدمة" بلوتولاند" التي نشرت غلالة حمراء على كل شئ في الطبيعة والحياة وفقاً لقوانين الصراع كما نجدها في كارل ماركس وعند مُشعلي الحروب وقادة الثورات. وكأن لويس عوض في آخر أيامه يعتذر عن ذلك الجو الأحمر الذي اصطنعه في ختام مقدمته، ويجد له تفسيراً في الظروف المحيطة به آنذاك. ولعل لويس عوض عندما كتب كلمته عام ١٩٨٨ لم يكن قد عاين بشاعة الرأسمالية، بل هذا هو وضعه الحقيقي بدون ظنون أو احتمالات، لأن الاتحاد السوفيتي في ذلك الوقت كان يترنح استعداداً للسقوط، ولم تكن الرأسمالية قد أحكمت قبضتها على العالم بهذا الوضع البشع الذي نراه الآن. ولذا أنا واثق أن لويس عوض لو عاش إلى هذه اللحظة لما اعتذر عن الجو الأحمر في ختام مقدمته. ففقراء العالم الآن لا يُساقون سوق العبيد، بل"

يُساقون إلى الموت وهم ينظرون" كما تقول الآية القرآنية الكريمة. ويقول لويس عوض إننا لكي نتمثل الجو الذي كُتبت فيه مقدمة" بلوتولاند" فمن النافع أن نذكر أن عامي ٤٦ – ١٩٤٧ هي الفترة التي كُتبت فيها روايته" العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح". ولا ينسى لويس عوض أن يُشير إلى التطور الذي حدث للشعر الحر في العراق والشام، ثم يعرج على مصر قائلاً:" وفي مصر كان عبد الرحمن الشرقاوي أو ل المتمردين بقصيدته" من أب مصري إلى الرئيس ترومان" التي أردفها عبر عشرين عاماً بمسرحياته الشعرية، وتلاه صلاح عبد الصبور، وأحمد حجازي، وأمل دنقل، ومحمد أبوسنة، وعفيفي مطر" (**ص ١٤٥**). ثم إن لويس عوض يعود ليعتذر مرة أُخرى عن الدعوات المتطرفة التي وردت في مقدمته، وفي دعوته إلى استخدام العامية بدلاً من اللغة الفصحى، فيقول:" وحين أُعيد قراءة ما كتبت منذ خمسين عاماً أحس بأني كنت أطلب من اللغة العربية، بل والعامية، أكثر مما تحتمل. فالتوسع في استخدام الإشارات الكلاسيكية، والألفاظ الأعجمية يُضفي جواً من الاغتراب على الديوان" (ص ١٤٧). ونحن عندما نتناول قصائد الديوان سوف نجد



أن معظمها قد نناء بالألفاظ الأعجمية والمعارف أو الإشارات الكلاسيكية، ولكن هذا التوجه في ذلك الوقت كان يمثل عنصراً مهماً داخل الهدف الذي سعى إليه لويس عوض. فلم تكن الدعوة تقتصر على تحطيم العروض، أو إزاحة اللغة العربية فقط، بل كانت تستهدف دخولنا بقوة ودون تردد ضمن ثقافة أوروبا بجناحيها القديمين: الإغريقية واللاتينية. كانت الدعوة لاشك شديدة التطرف، لكن من حسن الحظ أن لويس عوض ترك لنا هذه الكلمة المكتوبة عام ١٩٨٨، لتُضاف إلى رصيده الذي نعرفه: ذلك أنه كان متمرداً شديد التمرد، وكان يتمتع بجرأة شديدة وجسارة لا مثيل لهما، لكنه في الوقت نفسه كان مخلصاً، وصادقاً مع نفسه ووطنه وهو نمط فذ من المثقفين الذين يندر وجودهم الآن. ولاشك أن جسارة لويس عوض وتمرده قد جلبا له مشاكل كثيرة أثناء حياته، واتهم – كما رأينا – بأنه صبي المبشرين، وهادم اللغة والثقافة العربية، ولكن الذي يقرأه بإمعان ودقة يُدرك كم كان هذا المثقف الفذ متمرداً ضد الفقر والظلم والخلل الاجتماعي، وكم كان ثائراً على الجمود والعفن، وكيف كان يتطلع إلى مستقبل أفضل يتمتع فيه الإنسان العربي بحريته وكرامته،

ويكون مؤهلاً لصنع حضارة تجعله يقف في صف الحضارة الإنسانية العالمية. وللأسف فإن المتمردين في عالمنا العربي الساكن الجامد تنوشهم السهام من كل جانب. ولما كانت الوسائل قد تطورت بشكل مذهل فإن متمردي اليوم يكفي أن يقابلوا بتعتيم إعلامي محكم نحمد ا أن لويس عوض وأمثاله من مثقفينا العظام ظهروا في وقت غير هذا الوقت الذي نعيشه.

قصائد الديوان:

قدم لويس عوض في ديوان" بلوتولاند" تسع تجـارب عرض لها بالتفصيل في مقدمة" حطمـوا عمـود الشـعر". ومن ثم فإننا سوف نشير إليها هنا فقط، وإن كنـا يمكـن أن نتوقف قليلاً عند الخلفيات التي كان لها تأثير قوي عند لويس عوض لدى صياغة بعض منها، مثل التجربة العاميـة فـي الديوان، وهي تحتل مساحة واسعة فيـه، وذلـك لأن كـل السونيتات (**وعددها تسع، مـن صـفحة ٨٧ إلـى نهايـة القصائد بصفحة ١٢٧**) مكتوبة بالعامية المصرية. والـذي دفع لويس عوض إلى كتابة هذه القصائد الكثيـرة بالعاميـة

فكرة ملكت زمام نفسه وطغت على تفكيره وهي مـا يتعلـق باللغات الأوربية الحديثة وانبثاقها عن اللاتينية ولغات أُخرى. فهناك حوالي سبع لغات أوربية تُعرف باسم" اللغات اللاتينية الجديدة" هي الفرنسية، والإيطالية، والإسبانية، والبرتغاليـة، ووالرومانية، والجليقية والقطلانية، وهذه اللغات كانـت فـي العصر الوسيط لهجات يُطلق عليها اسم اللهجات الرومانثيـة LOSROMANCES،

وقد تشكلت بوصفها لغات قائمة بذاتها مع بـدايات عصـر النهضة في إيطاليا. وفيما يتصل باللغة الإسبانية (**واسـمها الأصلي اللغة القشتالية CASTELLANO نسـبة إلـى منطقة قشتالة في وسط شبه الجزيرة الأيبيريـة**) نراهـا، حسبما درس ذلك بعمق وتفصيل العلامة رامـون مينينـديث بيدال، قد تشكلت من لغات أربع أو خمـس هـي اللاتينيـة الفُصحى، واللاتينية العامية، واللغة اليونانية، واللغة العربية، واللغة الإيطالية، لأن عصر النهضة في إيطاليا كـان سـابقاً على كل عصور النهضة في باقي البلـدان الأوربيـة. وقـد درس لويس عوض هذه المسالة بعمق، وهي مـن الـدروس المقررة في مادة فقه اللغة في الجامعات الأوربية، ويبدو أنه

كان متأثراً بها تأثراً شديداً. ولهذا نجده يقـول فـي مقدمتـه المذكورة:" واسترعى انتباهي أن البعد بين اللغـة اللاتينيـة المقدسة ولهجتها المنحطة الإيطالية أقل من البعد بين اللغـة العربية المقدسة ولهجتها المنحطـة المصـرية مـن حيـث المورفولوجيا والفونطيقا والنحـو والصـرف فضـلاً عـن المفردات، فعجب لإصرار المصريين على اللغـة المقدسـة. وكانت نتيجة هذا العجب التجارب العامية داخل هذا الديوان" (**ص ١٥**). ولم يكتف لويس عـوض بالقصـائد العاميـة الكثيرة التي كتبها، بل إنه يُحدثنا أنه قد عاهد الثلوج الغزيرة المنشورة على حديقة مدسمر في خلوة مشهودة بين أشـجار الدردار عند الشلال بكامبريدج ألا يخط كلمة واحدة إلا باللغة المصرية. وقد بر بعهده في العام الأول بعد عودته، فكتـب شيئاً بالمصرية سماه" مذكرات طالب بعثة"، ولكنه استسلم بعد ذلك وخان العهد. فلتغفر له الثلوج الطاهرة التي لم تدنسـها حتى أقدام البشر (**أنظر ص ١٧**). ويذكر لويس عوض أنه عندما حدث أصدقاءه في إنجلترا وفرنسا، وكانوا من دارسي الرياضة والاقتصاد والكيمياء، بخلاصة تفكيره حول استخدام اللغة العامية في الكتابة وجد منهم إعراضـاً رقيقـاً مؤدبـاً،

وعندما عاد إلى مصر عام ١٩٤٠ وجاهر برأيه لم يصادف إعراضاً فقط بل صادف غِلظة في الجدل توشـك أن تكـون زجراً ورأى في العيون استنكاراً وعجباً فازداد عجبه، ولكن سرعان ما أفهمه بعض أصدقائه أن المسألة حساسـة لأنهـا تتصل بالدين رأساً. وهنا حاول لويس عوض أن يقدم براهين مما حدث في أوروبا تدل على أن التحول من اللغة اللاتينيـة إلى اللغات الرومانثية لم يُصب الكتب المقدسة بسوء. وعلى أية حال فقد أثبتت الأيام للدكتور لويس عوض أن صـعوبة المسألة لا تأتي من صلتها بالدين بل من أشياء أُخرى تختص بطبيعة اللغة العربية نفسها واختلاف لهجاتها عن اللهجـات الأوربية التي تطورت إلى لغات، فضلاً عن أمـور أُخـرى كثيرة، ولهذا نجده في الكلمة المكتوبة عام ١٩٨٨ يقول إنـه كان يطلب من اللغة العربية بل والعامية، أكثر مما تتحمل.

هذا عن التجربة العامية في الديوان، والتـي وضـعها المؤلف تحت رقم (١). التجربة الثانية عن إدخال القصة في الشعر، التجربة الثالثة عن استخدام" البالاد" وهو نـوع مـن الشعر القصصي القصير، الذي ينقل قصة صغيرة أو حادثـة ذات مغزى. التجربة الرابعة عن استخدام السونيت. التجربة

الخامسة محاولة إدخال وزن جديد (**فاعلن فـاعلن فـاعلن إلخ**). التجربة السادسة كسر رقبـة البلاغـة مـن خـلال الإحساس الأجنبي باللغة. التجربة السابعة الصراع الدائم مع اللغة أو تمزيقها. التجربة الثامنة ما أسماه خاصـة الجريـان ENJAMBEMENT أي تسلسل المعنى في أكثر من بيت. ويقول لويس عوض إن هذه الخاصية لا وجود لها في الشعر العربي الذي توارث الشعراء فيه وحدة البيت. وهذه المعلومة غير صحيحة لأنه قد ثبت أن" التـدوير" وهـو المصـطلح العربي المقابل لما أسماه د. لويس عوض الجريـان، كـان موجوداً في الشعر العربي القديم. التجربة التاسعة في الشعر المنثور. والشعر المنثور كان في ذلك الوقت معروفاً علـى نطاق واسع في أوروبا، منذ أن بدأ الرمزيون استخدامه فـي النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

هذه هي التجارب التسع التي يتضمنها ديوان" بلوتولاند" وقد شرحها لويس عوض بالتفصيل في مقدمته لمن يريد الرجوع إليها، لأن ما يُهمني الآن هو التركيز على عدد من الظواهر الأخرى:

وأولى هذه الظواهر هي تحميل النص أكثر مما يحتمل بإشارات كلاسيكية وألفاظ أعجمية غريبة على القارئ المثقف، فما بالك بالقارئ العادي. ولنأخذ، على سبيل المثال الأبيات الأولى من قصيدة" الحب في سان لازار" (**ص ٥٧**) والتي تقول:

في محطة فيكتوريا جلست وبيدي مغزل
وكان المغزل مغزل أو ديسيوس
عفواً إذا اختلفنا أيها القارئ
فقد رأيتهم، رأيتهم سكان الأرجو، وجلهم من النساء
ارتدين البنطلونات ولبسن أحذية من كاوتشوك
أما نحن، أنت وألفريد بروفروك وأنا
فلنا المغازل نتعال بها، وبين الخيط والخيط نرفع أهدابنا إلى الأمواج في الأفق، لعل موج الأفق يحمل الأرجو.

وبالطبع كان لابد للمؤلف أن يشرح الكلمات الأعجمية في الهامش، فيُعرفنا أن سان لازار محطة في باريس، وفيكتوريا محطة في لندن، وأوديسيوس بطل من أبطال

الإغريق، والأرجوهي السفينة التي ركبها أبطال الإغريق ومن بينهم أو ديسيوس. وبروفروك شخصية ابتكرها الشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت. ونمضي مع القصيدة فتطالعنا كلمات مثل بنيلوب، وجزيرة موريس، ونيوهافن، وبوزايدون، والبيون، وغويه، ودون جوان، وموزار، ولورد بايرون، وفينوس ميلووفالسات شوبان، والكندرال أنجلوتي، وبونتواز.... إلخ. وإذا كانت بعض هذه الكلمات معروفة فإن الغالبية منها غير معروفة، وقد أحسن لويس عوض عندما شرحها في الهو امش. ولكن لاشك أن القصيدة لم تتحمل هذا العبء الكبير الذي يُشبه الحمولة الضخمة توضع فوق دابة ضئيلة الحجم.

ولم يقتصر لويس عوض في ذلك على النص المكتوب بالفصحى، بل جاءت الأشعار العامية محملة كذلك بالإشارات الكلاسيكية والألفاظ الأعجمية. ولنأخذ مثالاً لذلك من السونيته رقم ٥، يقول:

إلى الدكتورة ك. جونام

أنا فشنوانام فـ زهرة لوتس

واللوتس أنت بشعرك الغزير

أنا إله الخلق باعمل فيتوس... إلخ

ويشرح المؤلف في الهامش أن الفشنو هو إله الخلق في الميتولوجيا الهندية وأن زهرة اللوتس هي زهرة البشنين، وهي نبات مائي يطفو على الماء. وأن الفيتوس هو الجنين باللغات اللاتينية والإنجليزية والفرنسية ولغة الطب. وبالطبع فإن الشعر ليس في حاجة إلى كل هذا، ومن هنا جاء ركيكاً، وهو في الأساس ركيك، لأن كاتبه ليس بشاعر، كما اعترف بذلك هو بنفسه. وبهذا نجد كذلك أن الركاكة تمثل ظاهرة من ظواهر الديوان، وإن كنت أزعم أن بالديوان قصيدة وحيدة جيدة هي قصيدة" كيريالسون" المستلهمة من بول فرلين، والتي يبدأها بثلاثة أبيات لفرلين بالفرنسية ثم يقول:

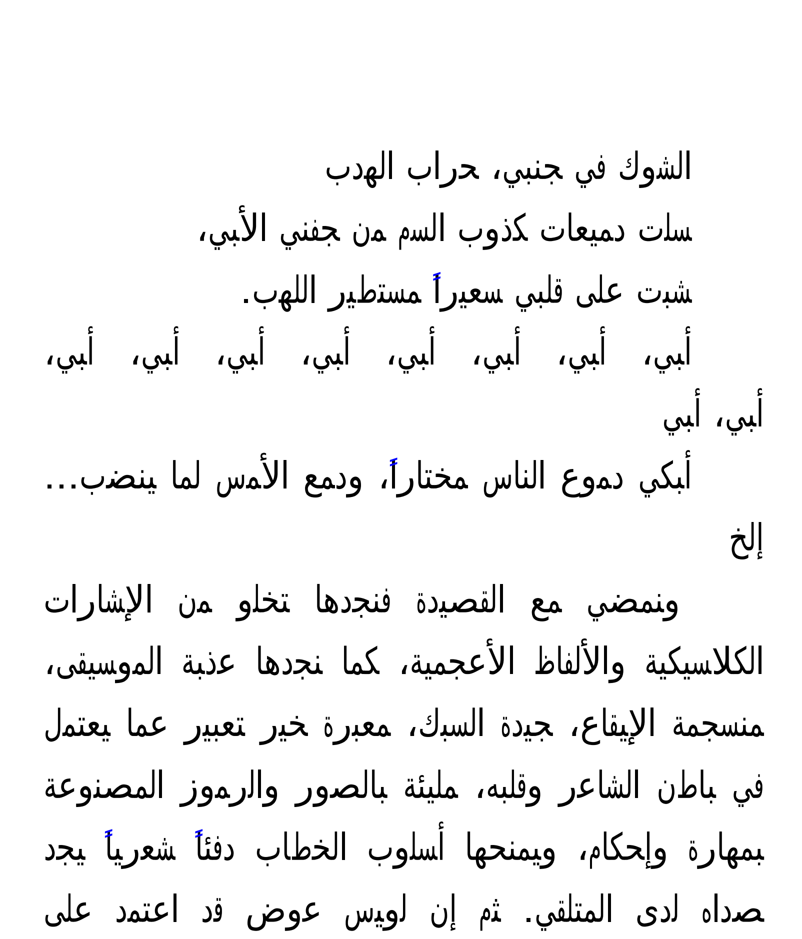
أبي، أبي،

أبي، أبي،

أحزان هذا الكوكب

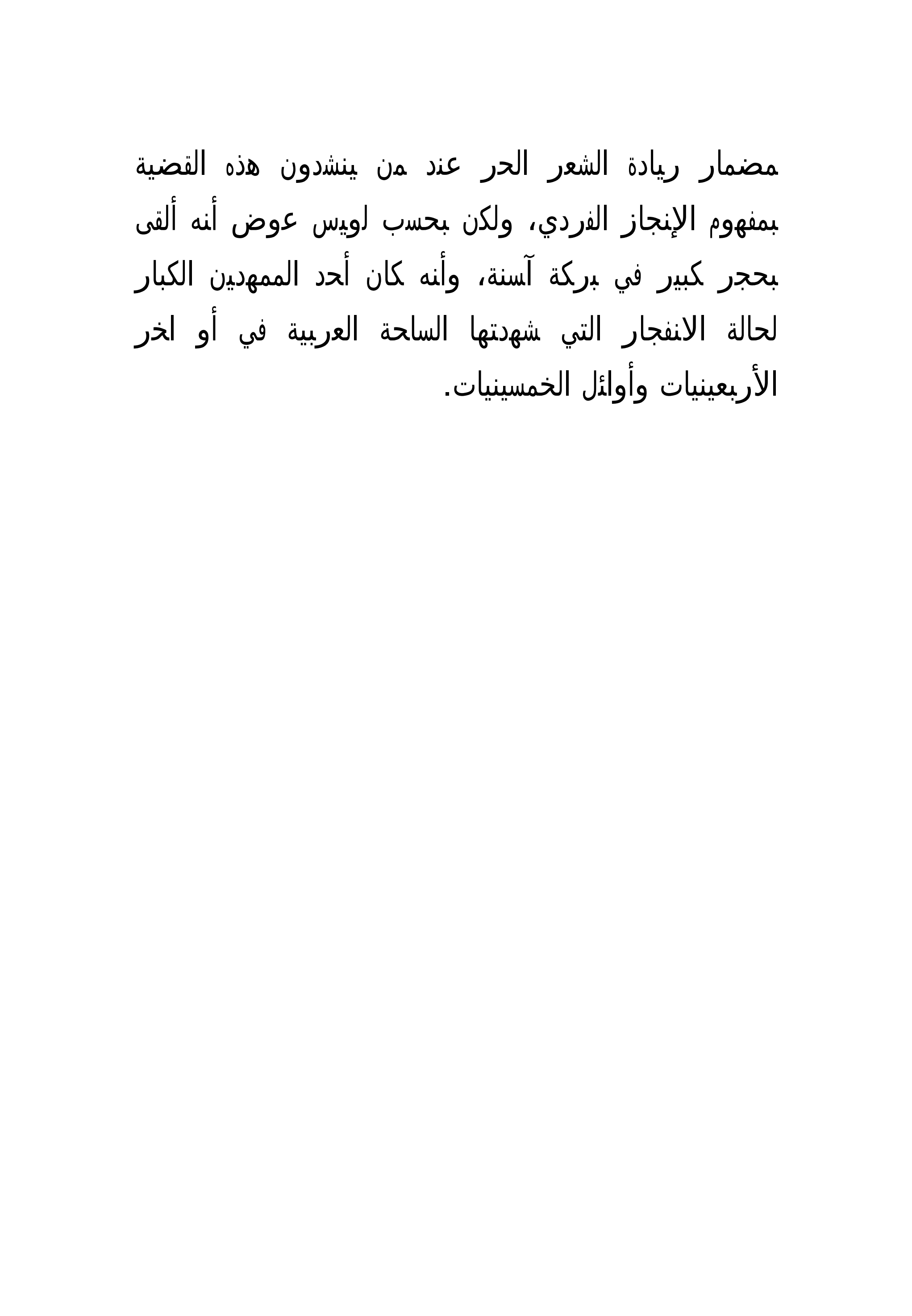
ناء بها قلبي الصبي

الرزء تحت الرزء في صدري خبي،



الشوك في جنبي، حراب الهدب
سالت دميعات كذوب السم من جفني الأبي،
شبت على قلبي سعيراً مستطير اللهب.
أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي، أبي
أبكي دموع الناس مختاراً، ودمع الأمس لما ينضب... إلخ

ونمضي مع القصيدة فنجدها تخلو من الإشارات الكلاسيكية والألفاظ الأعجمية، كما نجدها عذبة الموسيقى، منسجمة الإيقاع، جيدة السبك، معبرة خير تعبير عما يعتمل في باطن الشاعر وقلبه، مليئة بالصور والرموز المصنوعة بمهارة وإحكام، ويمنحها أسلوب الخطاب دفئاً شعرياً يجد صداه لدى المتلقي. ثم إن لويس عوض قد اعتمد على التفعيلة، وأصبحت هي وحدة البيت. وهذا شئ مهم يُحسب له في مجال الريادة. ونحن الآن بعد مرور أكثر من ستين عاماً على كتابة قصائد" بلوتولاند" أو معظمها نقول لو أن هذا الديوان خلا من عيوب الركاكة وتحميل الأبيات بالأساطير الأجنبية والكلمات الأعجمية، لما نافسه أي عمل آخر في



مضمار ريادة الشعر الحر عند من ينشدون هذه القضية بمفهوم الإنجاز الفردي، ولكن بحسب لويس عوض أنه ألقى بحجر كبير في بركة آسنة، وأنه كان أحد الممهدين الكبار لحالة الانفجار التي شهدتها الساحة العربية في أو اخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات.

الهوامش

١- انظر مجلة" إبداع" العددان السابع والثامن – يوليو/ أغسطس ١٩٩٩، صفحات ٧٥ – ٨٧ وهي دراسة لكاتب هذه السطور تحت عنوان" قراءة جديدة حول قضية الريادة في الشعر الحر – مدخل وملاحظات أو لية"

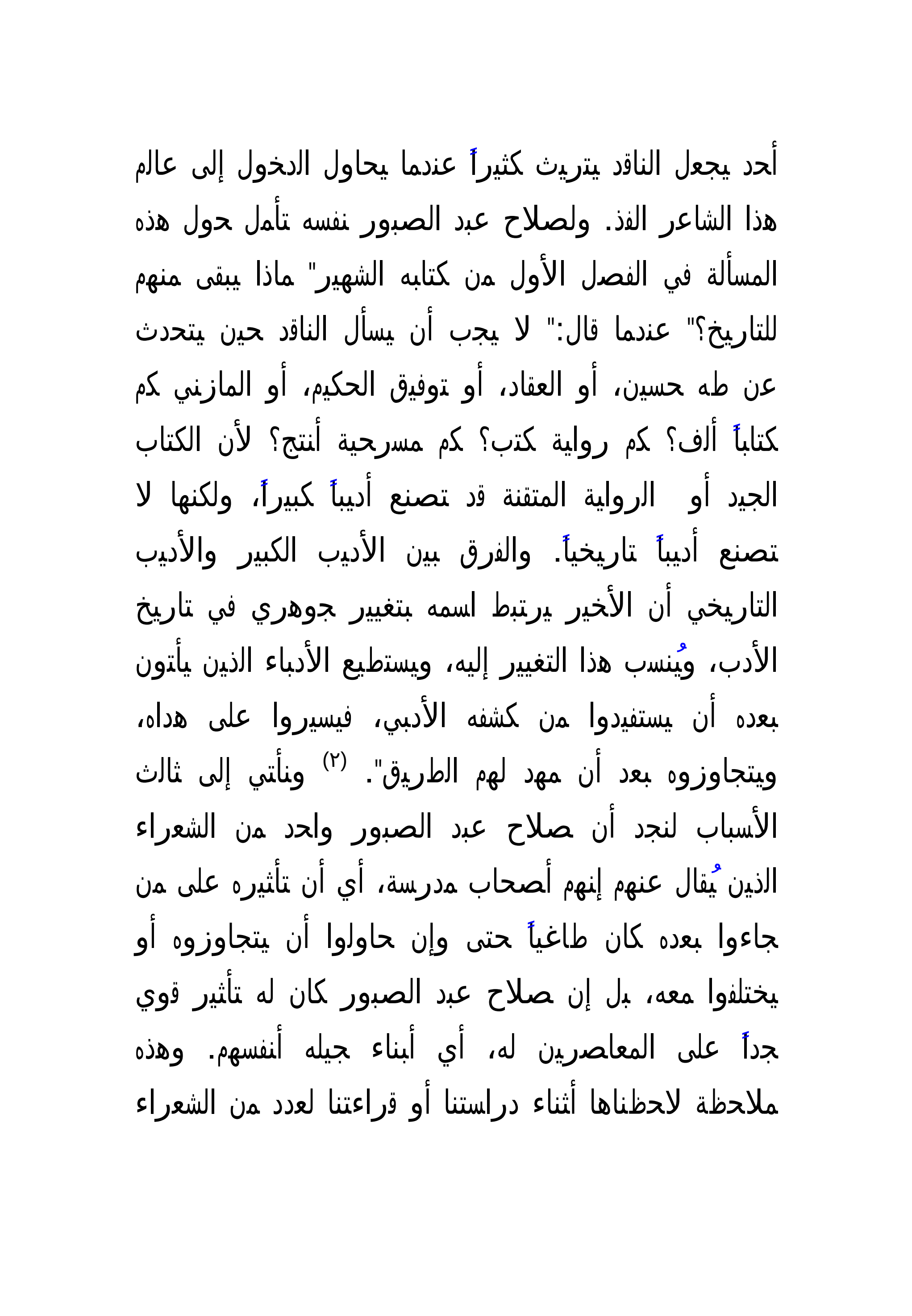
٢- هذا النص للناقد الكاتب كمال أبو ديب، والكلمة وردت ضمن حوار له بجريدة" الرياض" ملحق" ثقافة اليوم"، يوم الخميس ٢٠ جمادي الأولى ١٤١٤ هـ الموافق ٤ نوفمبر ١٩٩٣ م.

٣- وردت هذه الكلمة في مقدمة كتاب" جدلية الخفاء والتجلي" للدكتور كمال أبو ديب. وقد ناقشناها بشكل أو سع في كتابنا" نقد الحداثة" الصادر ضمن سلسلة كتاب" الرياض" في أغسطس ١٩٩٤ م.

صلاح عبد الصبور
بداياته وموقعه في ريادة الشعر الحديث

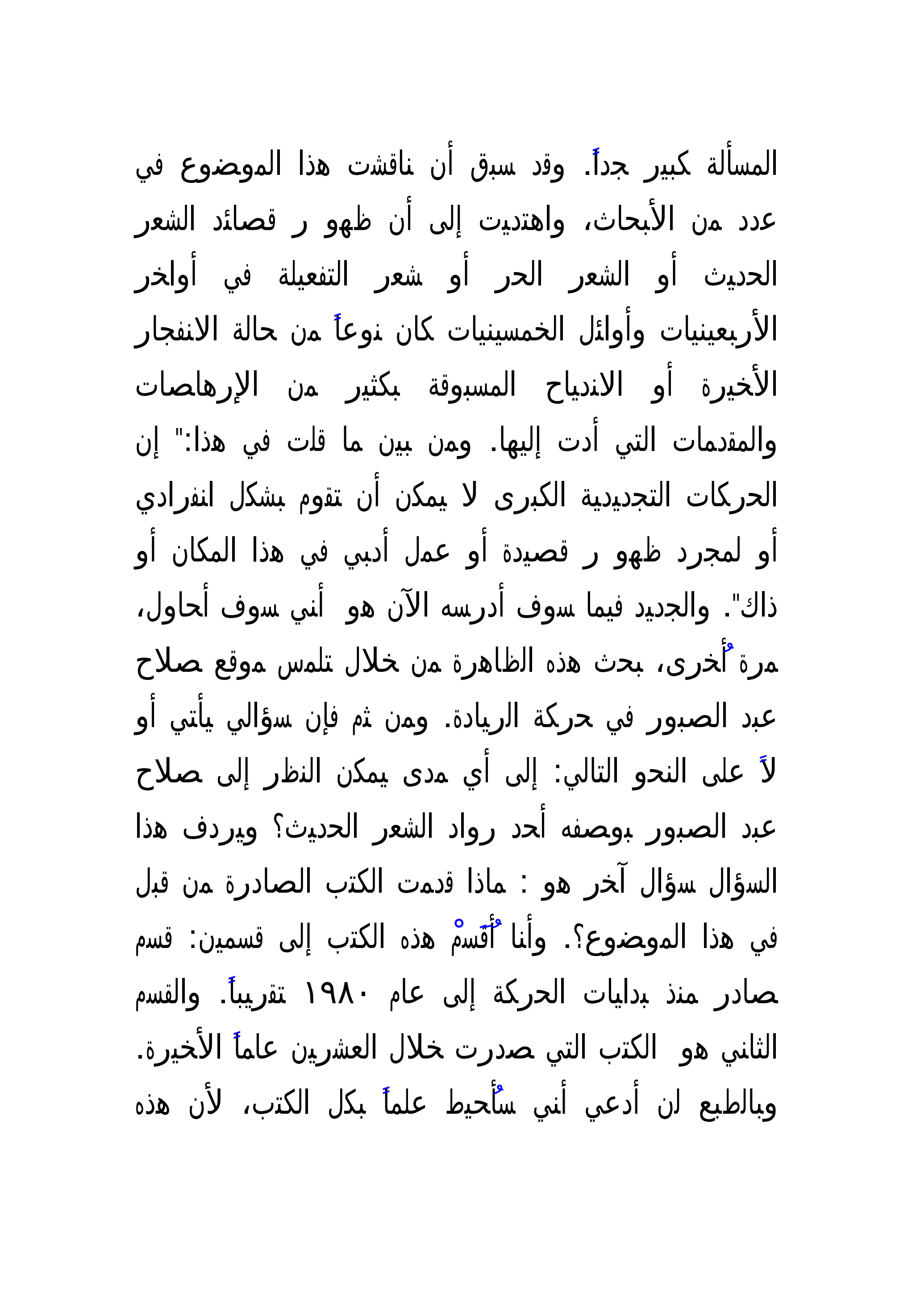
أحب أن أوضح منذ البداية أن مصطلح الشعر الحديث مقصود لأن صلاح عبد الصبور كان يُفضل هذه التسمية، على العكس من نازك الملائكة التي كتبت عن" الشعر الحر". وقد ناقشها عبد الصبور في هذه النقطة في مقال له بعنوان" نازك الملائكة والشعر" نُشر بمجلة" الكاتب". (١)

كما أني سوف ألتزم في هذه الدراسة، بالتحديد الذي قصدت إليه في عنوانها، ويدور حول موضوعين هما: بدايات صلاح عبد الصبور، وموقعه في ريادة الشعر الحديث. وهذا التحديد له هدف موضوعي لأنه ناتج من عدة أسباب، أولها أن صلاح عبد الصبور مثل كل الشعراء التاريخيين محيط واسع ليس من السهل سبرُ أغواره العميقة في دراسة واحدة حتى ولو كانت كتاباً ضخماً، فما بالك بمثل هذه المقاربات أو الدراسات المحدودة!، وثانيهما أن صلاح عبد الصبور ارتبط اسمه بتغيير جوهري في تطور الشعر العربي. وهذا الارتباط وثيق العُرى والذي لا يختلف عليه

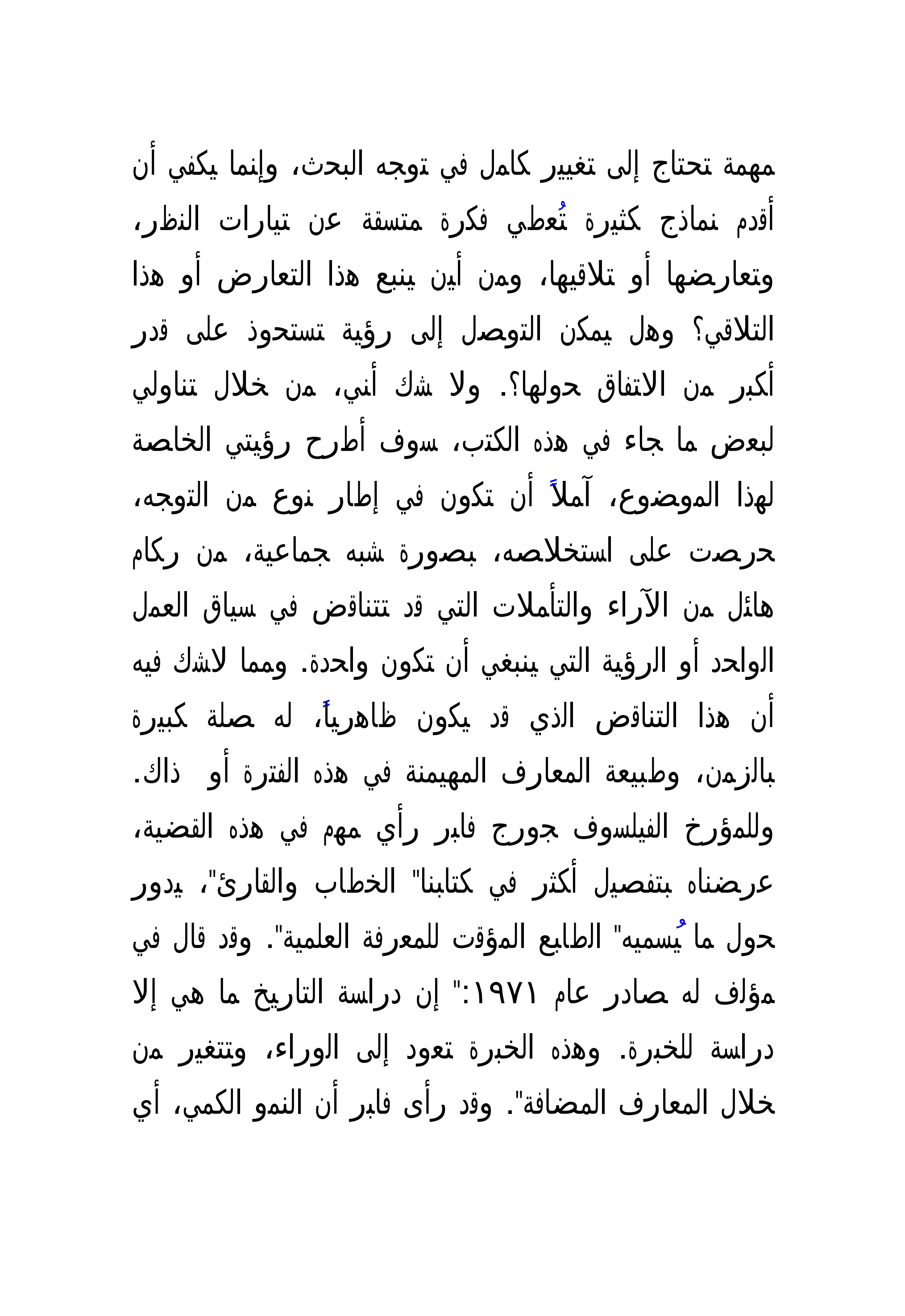

أحد يجعل الناقد يتريث كثيراً عندما يحاول الدخول إلى عالم هذا الشاعر الفذ. ولصلاح عبد الصبور نفسه تأمل حول هذه المسألة في الفصل الأول من كتابه الشهير" ماذا يبقى منهم للتاريخ؟" عندما قال:" لا يجب أن يسأل الناقد حين يتحدث عن طه حسين، أو العقاد، أو توفيق الحكيم، أو المازني كم كتاباً ألف؟ كم رواية كتب؟ كم مسرحية أنتج؟ لأن الكتاب الجيد أو الرواية المتقنة قد تصنع أديباً كبيراً، ولكنها لا تصنع أديباً تاريخياً. والفرق بين الأديب الكبير والأديب التاريخي أن الأخير يرتبط اسمه بتغيير جوهري في تاريخ الأدب، ويُنسب هذا التغيير إليه، ويستطيع الأدباء الذين يأتون بعده أن يستفيدوا من كشفه الأدبي، فيسيروا على هداه، ويتجاوزوه بعد أن مهد لهم الطريق". [٢] ونأتي إلى ثالث الأسباب لنجد أن صلاح عبد الصبور واحد من الشعراء الذين يُقال عنهم إنهم أصحاب مدرسة، أي أن تأثيره على من جاءوا بعده كان طاغياً حتى وإن حاولوا أن يتجاوزوه أو يختلفوا معه، بل إن صلاح عبد الصبور كان له تأثير قوي جداً على المعاصرين له، أي أبناء جيله أنفسهم. وهذه ملاحظة لاحظناها أثناء دراستنا أو قراءتنا لعدد من الشعراء

الذين ظهو را في الخمسينيات من القرن الماضي. والفرق بين الشاعر صاحب المدرسة والشاعر الكبير مسالةٌ تَأملَ حولها أحد النقاد الأسبان (**لا أذكر اسمه الآن وإن كنت أذكر الموضوع**) عند حديثه عن الشاعر الأسباني خوان رامون خيمينيث ومقارنته بالجيل العالمي الذي جاء بعده وهو جيل ١٩٢٧، وكان خوان رامون صاحب تأثير مباشر عليهم. فقد قال الناقد الأسباني إن خوان رامون شاعر صاحب مدرسة، وإنه مُعلم المبدعين لا مُعلم الأتباع، أي أن من جاءوا بعده لم يكونوا يقلون عنه إبداعاً، بل تجاوزوه في الكثير من الأحيان، ولكنه ظل دائماً هو الرائد والموجه. وهذا ما نجده كذلك عند صلاح عبد الصبور مقارنة بكل الأجيال التي عاصرته أو جاءت بعده.

لهذه الأسباب وكثير غيرها أرى أن تحديد الموضوع مسألة إستراتيجية، إن صح هذا التعبير، في بحث عن صلاح عبد الصبور. وأبدأ بالنقطة الثانية وهي موقعه في ريادة الشعر الحديث. وتقتضي هذه النقطة أن أعود إلى كثير من الكتب التي ظهرت عن الشعر الحديث منذ أوائل الستينيات إلى ألآن، وسوف تكون المفاجأة أن الاختلاف حول هذه



المسألة كبير جداً. وقد سبق أن ناقشت هذا الموضوع في عدد من الأبحاث، واهتديت إلى أن ظهو ر قصائد الشعر الحديث أو الشعر الحر أو شعر التفعيلة في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات كان نوعاً من حالة الانفجار الأخيرة أو الانداح المسبوقة بكثير من الإرهاصات والمقدمات التي أدت إليها. ومن بين ما قلت في هذا:" إن الحركات التجديدية الكبرى لا يمكن أن تقوم بشكل انفرادي أو لمجرد ظهو ر قصيدة أو عمل أدبي في هذا المكان أو ذاك". والجديد فيما سوف أدرسه الآن هو أنني سوف أحاول، مرة أُخرى، بحث هذه الظاهرة من خلال تلمس موقع صلاح عبد الصبور في حركة الريادة. ومن ثم فإن سؤالي يأتي أو لاً على النحو التالي: إلى أي مدى يمكن النظر إلى صلاح عبد الصبور بوصفه أحد رواد الشعر الحديث؟ ويردف هذا السؤال سؤال آخر هو : ماذا قدمت الكتب الصادرة من قبل في هذا الموضوع؟. وأنا أُقَسِّمْ هذه الكتب إلى قسمين: قسم صادر منذ بدايات الحركة إلى عام ١٩٨٠ تقريباً. والقسم الثاني هو الكتب التي صدرت خلال العشرين عاماً الأخيرة. وبالطبع لن أدعي أنني سأُحيط علماً بكل الكتب، لأن هذه



مهمة تحتاج إلى تغيير كامل في توجه البحث، وإنما يكفي أن أقدم نماذج كثيرة تُعطي فكرة متسقة عن تيارات النظر، وتعارضها أو تلاقيها، ومن أين ينبع هذا التعارض أو هذا التلاقي؟ وهل يمكن التوصل إلى رؤية تستحوذ على قدر أكبر من الاتفاق حولها؟. ولا شك أني، من خلال تناولي لبعض ما جاء في هذه الكتب، سوف أطرح رؤيتي الخاصة لهذا الموضوع، آملاً أن تكون في إطار نوع من التوجه، حرصت على استخلاصه، بصورة شبه جماعية، من ركام هائل من الآراء والتأملات التي قد تتناقض في سياق العمل الواحد أو الرؤية التي ينبغي أن تكون واحدة. ومما لاشك فيه أن هذا التناقض الذي قد يكون ظاهرياً، له صلة كبيرة بالزمن، وطبيعة المعارف المهيمنة في هذه الفترة أو ذاك. وللمؤرخ الفيلسوف جورج فابر رأي مهم في هذه القضية، عرضناه بتفصيل أكثر في كتابنا" الخطاب والقارئ"، يدور حول ما يُسميه" الطابع المؤقت للمعرفة العلمية". وقد قال في مؤلف له صادر عام ١٩٧١:" إن دراسة التاريخ ما هي إلا دراسة للخبرة. وهذه الخبرة تعود إلى الوراء، وتتغير من خلال المعارف المضافة". وقد رأى فابر أن النمو الكمي، أي

قيام كل لحظة بإضافة أحداث جديدة إلى الماضي، يعني أنه يحدث في الوقت نفسه تغير كيفي في المحصلة النهائية للماضي، ومن ثم فإن كل جيل لابد أن يعيد كتابة التاريخ [٣].
ومن هذا المنطلق نعيد النظر حول قضية ريادة الشعر الحديث في إطار بحثنا عن موقع صلاح عبد الصبور داخلها.

ونبدأ بكتاب نازك الملائكة" قضايا الشعر المعاصر" الذي ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٦٢، وقالت في الفصل الأول المعنون" بداية الشعر الحر وظروفه" إن بداية حركة الشعر الحر كانت في العراق عام ١٩٤٧، وإن أول قصيدة حرة الوزن نُشرت هي قصيدتها المعنونة" الكوليرا" التي ظهرت في بيروت ووصلت نسخها إلى بغداد في أول كانون الأول عام ١٩٤٧. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب" أزهار ذابلة" وفيه قصيدة حرة الوزن عنوانها" هل كان حباً". وفي صيف عام ١٩٤٩ صدر ديوانها" شظايا ورماد" متضمناً مجموعة من القصائد الحرة. وفي آذار ١٩٥٠ صدر في بيروت أول ديوان لشاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البياتي عنوانه" ملائكة

وشياطين" وفيه قصائد حرة الوزن. تلا ذلك ديوان" المساء الأخير" لشاذل طاقة في صيف ١٩٥٠، ثم صدر ديوان" أساطير" لبدر شاكر السياب في أيلول ١٩٥٠ وتوالت بعد ذلك الدواوين، وراحت دعوة الشعر الحر تتخذ مظهراً أقوى. لكن نازك الملائكة تستدرك على هذا الكلام في المقدمة التي كتبتها في الكويت في مايو عام ١٩٧٨ للطبعة الخامسة للكتاب، حيث قالت أنها حين أصدرت كتابها عام ١٩٦٢، وفيه حكمت أن الشعر الحر قد خرج من العراق ومنه زحف إلى أقطار الوطن العربي، لم تكن تدري أن هناك شعراً حراً نُظم في العالم العربي قبل سنة ١٩٤٧. وقد أشارت نازك إلى أسماء غير قليلة وردت في هذا المجال منها اسم علي أحمد باكثير، محمد فريد أبو حديد، ومحمود حسن إسماعيل وعرار شاعر الأردن، ولويس عوض، وسواهم. وقد قالت في هذا المقدمة أيضاً ما نصه:" كذلك أُحب أن أثبت، في ختام هذا الحديث، اعتقادي بأنني لو لم أبدأ حركة الشعر الحر لبدأها بدر شاكر السياب يرحمه ا ، ولو لم نبدأها أنا وبدر لبدأها شاعر عربي آخر غيري وغيره. فإن الشعر الحر قد أصبح في تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربي،

بحيث حان قطافها، ولابد من أن يحصدها حاصد ما فـي أي بقعة من بقاع الوطن العربي، لأنه قد حان لروض الشعر أن تنبثق فيه سنابل جديدة باهرة تغير النمط الشـائع، وتبتـدئ عصراً أدبياً جديداً كله حيوية وخصب وانطـلاق" [(٤)]. وقـد نقلت هذه الفقرة الأخيرة كاملة وبنصها لأدلل على أن نـازك الملائكة قد حسمت مسألة الريادة في الشعر الحر منـذ عـام ١٩٧٨، بقولها المذكور. صحيح أنه يأتي ضمن كلام كثيـر آخر، ولكن ماذا نفعل إذا كنا لم نوازن بين النصوص بعضها البعض ونحللها للخروج بالفكرة المستخلصة أو التي ينبغـي أن تمثل بؤرة الكلام وجوهره. وسوف نرى أثنـاء تناولنـا لبعض الكتب التي صدرت بعد عام ١٩٨٠ أن الخلط في هذه المسألة مازال سارياً. وأنا حقيقة أنتهز هذه الفرصة لأحيـي نازك الملائكة على صدقها وشجاعتها فهي لم تصـر علـى رأيها الذي قالت به عام ١٩٦٢، بل استدركت عليه بعد ذلك، ووصلت بفطرتها الشعرية النقية إلى القول بأن الشعر الحر، في تلك السـنوات (**تعنـي نهايـة الأربعينيـات وأوائـل الخمسينيات**) كان قد أصبح ثمرة ناضجة حلوة على دوحـة الشعر العربي يمكن أن يحصدها أي حاصد في أية بقعة من

بقاع الوطن العربي. وذلك لأن الشعر في بلادنا كان قد مر، منذ بدايات القرن العشرين بحالات ومراحل تطور لابـد أن تؤدي إلى الوضع الذي حدث فـي منتصـف القـرن. هـذا باختصار شديد هو رأي نازك الملائكة، فمـاذا عـن الآراء الأُخرى؟

يرى الدكتور إحسان عباس في كتابه" اتجاهات الشعر العربي المعاصر" الصادر عن" عالم المعرفة" بالكويت عام ١٩٧٨أن رواد الشعر الحديث هم نازك والسياب والبياتي (**ص ١٥**)، لكنه يُقلل من أهمية مسألة الريادة لأن محاولات كثيرة تمت قبل ذلك (**ص ١٦**). ثم يعود الدكتور إحسان إلى طرح موضوع ريادة نازك الملائكة منبهاً إلى عدة أمور من أهمها ما ننقله بنصه فيما يلي: يقول الدكتور إحسان عباس:" فمن الواضح أن الدافع إلى ارتياد تجربة جديدة إنما كان محاولة التغلغل في أعماق النفس في مجتمع لم يتعود صراحة المرأة في التعبير عن مشاعرها، ووضع ذلك التعبير على نحو تلويحي تقريبي خاص بالأنثى حين تريد أن تحال مشاعر خاصة بها طالما ظن الرجل أنه يُحسن التعبير عنها أو التغلغل إلى إدراكها. وللمرأة في تقبل البدعة

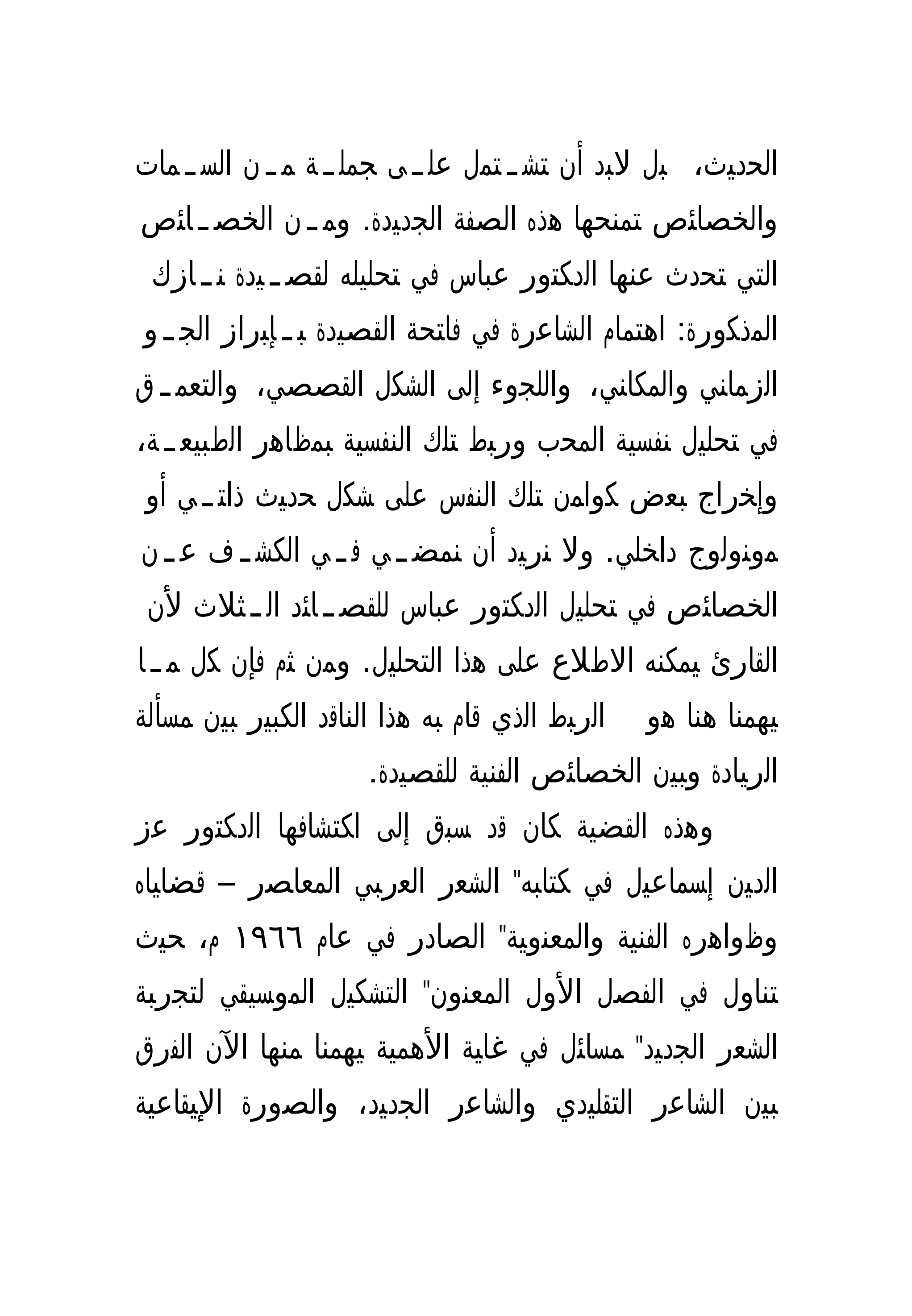
حظ كبير. أضف إلى ذلك أن البدعة الجديدة تبعث لديها شعوراً بالتفوق بسبب الاهتداء إلى كشف جديد. ثم إن هذه البدعة في شكلها الجديد تُخلصها من إيقاعات البطولة الرجولية في شعر الرجال... إلخ" (ص ١٧ – ١٨). أي أن الشعر الحر ظهر نتيجة لتمرد الأنثى على فحولة الذكر، ومن ثم فإن الرائدة الحقيقية هي نازك الملائكة. وهذا الكلام الذي قاله الدكتور عباس في السبعينيات كانت له أصداء قوية (**وربما جاء التوافق بطريق المصادفة**) لدى أحد النقاد البارزين من الجيل التالي وهو الناقد السعودي الدكتور عبد ا الغذامي الذي ألم بهذا الموضوع في كتابه " المرأة واللغة" الصادر عن المركز الثقافي العربي عام ١٩٩٦، ثم خصص له دراسة مستقلة فيما بعد استمعت إليه وهو يلقيها في قسم اللغة العربية بكلية الآداب – جامعة الملك سعود بالرياض. وخلاصة هذه الدراسة أن ريادة نازك الملائكة للشعر الحديث مسألة مُسلم بها لأنها كانت نوعاً من القضاء على فحولة الذكر. ومعروف أن هذا الموضوع شغل فكر الدكتور الغذامي خلال فترة التسعينيات، ومما ورد في ذلك، في كتابه المذكور، أثناء كلامه عن رواية" ذاكرة الجسد" لأحلام

مستغانمي قوله:" كانت اللغة في الأصل أنثى، وضاعت هذه الأنوثة بعد احتلال الرجل لعالم اللغة وتحول الأصل الأنثوي ليكون ذكورياً، وقال ابن جني (وغيره) مقولة مصيرية هي:" الأصل في اللغة التذكير"، مما حول اللغة إلى الفحولة، وجعل ضميرها للرجل. أمام هذا جاءت الرواية تعلن حقها في مناهضة المستعمر، وتصرح بوضوح وتحد قائلة بلسان النساء: نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه، وما سُرق خلسةً منا." (٥)

ونعود إلى كتاب الدكتور إحسان عباس فنجده يطـرح في صفحتي ٢٠ و٢١ فكرة مثيرة للانتباه هي أنه كان هناك تضامن صامت بين رواد الشعر الحديث. صحيح أنه وقعـت فيما بينهم بعض الانقسامات، ولكنهم فـي الأسـاس كـانوا متضامنين ضد العـدو المشـترك المتمثـل فـي" مدرسـة المحافظين". وبهذا استطاع هذا التضامن الصامت أن يحتضن مختلف الانتماءات والنظريات والمواقف التـي كـان مـن الممكن أن تجر إلى انقسامات وتراشق بالاتهامـات. ولعـل الذي ساعد على ذلك هو أن هؤلاء الرواد لم يكونوا يبغـون من انتحال شكل جديد التعبير عن موقف فكـري أو انتمـاء

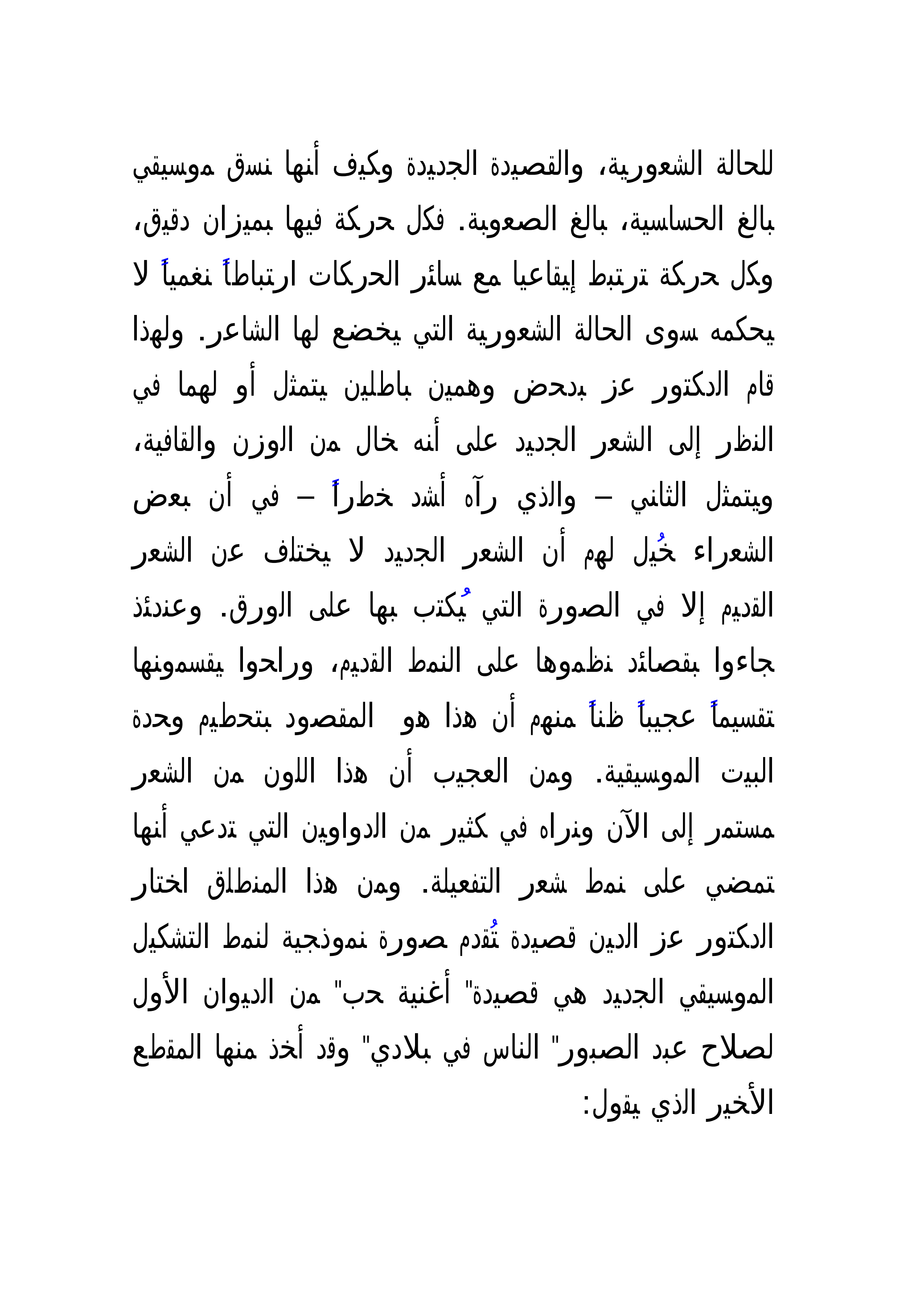
سياسي أو عقائدي، بل كانوا يبحثون عن شكل يُفرغون فيـه مشاعرهم الرومنطيقية، على نحو تحليلي، لم يعد يُسعف عليه الشكل القديم. وقد رأى الدكتور عباس، بناء على ما سبق، أن قصائد الريادة ذات منحنى واحد تقريباً. ونص ما جـاء فـي ذلك قوله:" وإذا أنت قارنت بين ديـوان" عاشـقة الليـل" و" شظايا ورماد" لنازك، أو " أزهار ذابلة" و" أساطير" للسياب، أو " ملائكة وشياطين" و" أباريق مهشمة" للبيـاتي، أو بـين قصائد صلاح عبد الصبور ذات الشطرين وقصائده المتفاوتة في تفعيلاتها لم تجد تغيراً كثيراً إلا فـي السـمة التحليليـة، والتطوير القصصي. وإذا كانت الانتماءات والمواقف غيـر واضحة حينئذ، فإن الاتجاهات الشعرية نفسها كانـت كـذلك أيضاً" [٦]. على أن أهم ما ورد في كتاب الـدكتور إحسـان عباس في هذا الصدد، من وجهة نظرنا، هو مـا جـاء فـي الفصل الثاني المعنون" دلالة البواكير الأولى" (**من صـفحة ٣٥ إلـى صـفحة ٥٦**). فقـد رأى الـدكتور عبـاس أن القصيدتين اللتين وصفتا بأنهما بداية الإنطلاقة الجديـدة فـي الشعر، وهما قصيدة" الكوليرا" لنازك، وقصيدة" هل كان حباً" للسياب لا يصلح اتخاذهما مؤشراً قوياً على شئ سوى تغيير

جزئي في البنية. ويمضي الدكتور عباس في التدليل على هذا الرأي، ثم يقول إن اختيار هاتين القصيدتين لدراسـة معـالم الاتجاهات لهذا الشعر في البداية لـن يـؤتي نتيجـة تلفـت الأنظار، ولهذا كان لابد من تجاوزهما زمنياً إلى نماذج ممـا جد بعدهما. وقد اختار الناقد لهذا الغرض ثلاث قصائد للرواد الثلاثة الأوائل – كما يصفهم – وهي: قصيدة" الخيط المشدود في شجرة السرو" لنازك (١٩٤٨) وقصـيدة فـي السـوق القديم (للسياب) (غير مؤرخة وربما لم تتجـاوز ١٩٤٨) وقصيدة" سوق القرية" للبياتي (حوالي سـنة ١٩٥٤) مـع الاستعانة في تحليل القصيدة الثالثة بقصيدة رابعـة للبيـاتي عنوانها" مسافر بلا حقائب"، وكلتاهما من ديـوان" أبـاريق مهشمة" الصادر عام ١٩٥٤. ويمضي الدكتور عبـاس فـي تحليل هذه القصائد ليبرهن على أنها تمثل البدايات الحقيقيـة للشعر الحديث. وهذا الرأي (**والتحليل**) يوقفنا على نقطـة في غاية الأهمية وهي أن بدايات الشعر الحديث – فـي رأي الدكتور إحسان عباس – تنداح في عدد من السنوات تبدأ من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٥٤. وأنه لا يكفي أن تكون القصيدة مكتوبة بالشكل التفعيلي كي تأخذ موقعاً حقيقياً ضمن الشـعر

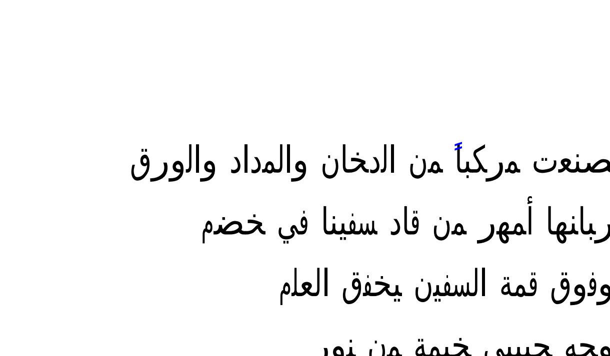


الحديث، بل لابد أن تشتمل على جملة من السمات والخصائص تمنحها هذه الصفة الجديدة. ومن الخصائص التي تحدث عنها الدكتور عباس في تحليله لقصيدة نازك المذكورة: اهتمام الشاعرة في فاتحة القصيدة بإبراز الجو الزماني والمكاني، واللجوء إلى الشكل القصصي، والتعمق في تحليل نفسية المحب وربط تلك النفسية بمظاهر الطبيعة، وإخراج بعض كوامن تلك النفس على شكل حديث ذاتي أو مونولوج داخلي. ولا نريد أن نمضي في الكشف عن الخصائص في تحليل الدكتور عباس للقصائد الثلاث لأن القارئ يمكنه الاطلاع على هذا التحليل. ومن ثم فإن كل ما يهمنا هنا هو الربط الذي قام به هذا الناقد الكبير بين مسألة الريادة وبين الخصائص الفنية للقصيدة.

وهذه القضية كان قد سبق إلى اكتشافها الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه" الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" الصادر في عام ١٩٦٦ م، حيث تناول في الفصل الأول المعنون" التشكيل الموسيقي لتجربة الشعر الجديد" مسائل في غاية الأهمية يهمنا منها الآن الفرق بين الشاعر التقليدي والشاعر الجديد، والصورة الإيقاعية



للحالة الشعورية، والقصيدة الجديدة وكيف أنها نسق موسيقي بالغ الحساسية، بالغ الصعوبة. فكل حركة فيها بميزان دقيق، وكل حركة ترتبط إيقاعيا مع سائر الحركات ارتباطاً نغمياً لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التي يخضع لها الشاعر. ولهذا قام الدكتور عز بدحض وهمين باطلين يتمثل أو لهما في النظر إلى الشعر الجديد على أنه خال من الوزن والقافية، ويتمثل الثاني – والذي رآه أشد خطراً – في أن بعض الشعراء خُيل لهم أن الشعر الجديد لا يختلف عن الشعر القديم إلا في الصورة التي يُكتب بها على الورق. وعندئذ جاءوا بقصائد نظموها على النمط القديم، وراحوا يقسمونها تقسيماً عجيباً ظناً منهم أن هذا هو المقصود بتحطيم وحدة البيت الموسيقية. ومن العجيب أن هذا اللون من الشعر مستمر إلى الآن ونراه في كثير من الدواوين التي تدعي أنها تمضي على نمط شعر التفعيلة. ومن هذا المنطلق اختار الدكتور عز الدين قصيدة تُقدم صورة نموذجية لنمط التشكيل الموسيقي الجديد هي قصيدة" أغنية حب" من الديوان الأول لصلاح عبد الصبور" الناس في بلادي" وقد أخذ منها المقطع الأخير الذي يقول:



صنعت مركباً من الدخان والمداد والورق

ربانها أمهر من قاد سفينا في خضم

وفوق قمة السفين يخفق العلم

وجه حبيبي خيمة من نور

وجه حبيبي بيرقي المنشور

جبت الليالي باحثاً في جوفها عن لؤلؤة

وعدت في الجراب بضعة من المحار

وكومة من الحصي وقبضة من الجمار

وما وجدت اللؤلؤة

سيدتي، إليك قلبي، واغفري لي... أبيض كاللؤلؤة

وطيب كاللؤلؤة

ولامع كاللؤلؤة

هدية الفقير

وقد ترينه يزين عشك الصغير.

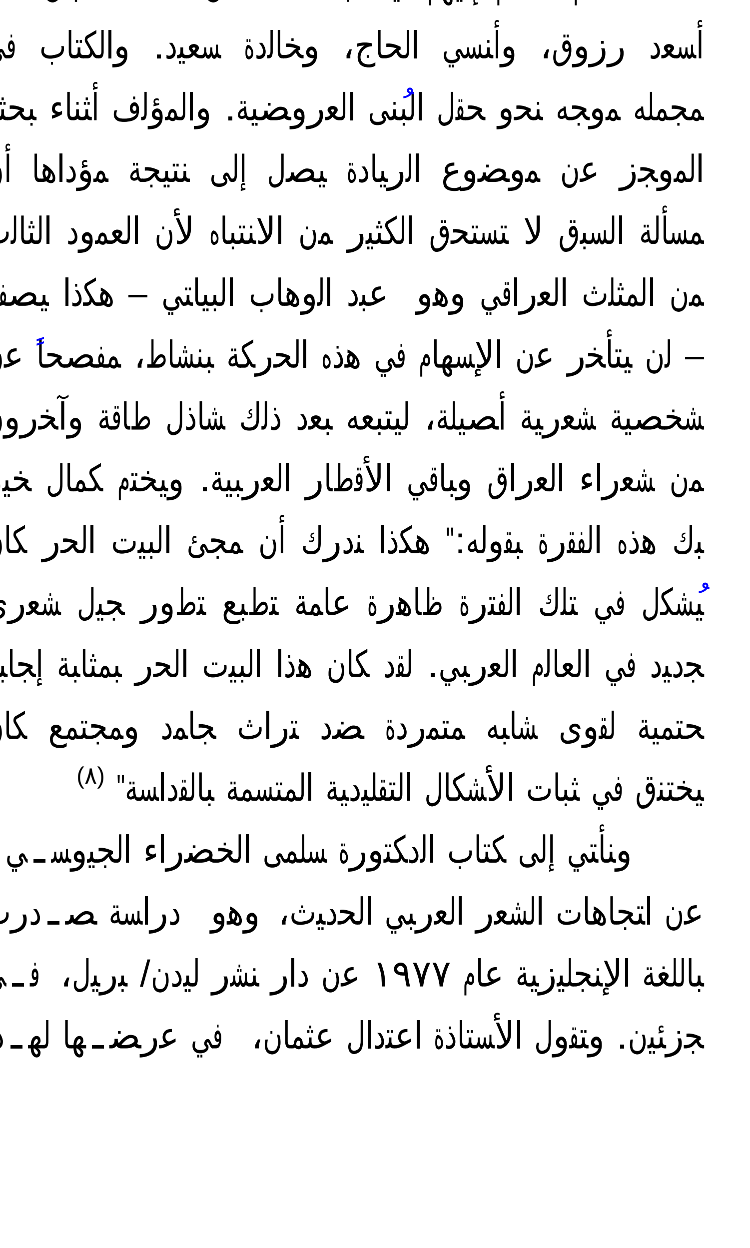
وقد علق الدكتور عز الدين على هذا المقطع بقوله:" هذه الوحدة تمثل النمط الجديد من التشكيل الموسيقي

للقصيدة. فأنت لا تحس بأي ظل من الظلال النغمية للبيت القديم وأنت تقرأ هذه السطور. وأنت في الوقت نفسه تحس بارتباط نغمي بين السطر وما يسبقه وما يليه. هذا بالإضافة إلى نقط ارتكاز نغمية تبرز من وقت لآخر لكي توجه الحركة النفسية التالية مع الحركة الموسيقية. بل أكثر من هذا تتكرر الكلمة الواحدة (**اللؤلؤة مثلاً**) في نهاية عدة أسطر، سواء أكان بينها فاصل أم لم يكن، غير أن هذا التكرار لا يزعجك كما هو شأن التكرار، بل يكون في ذلك الموضع عامل توكيد نغمي أنت في حاجة إليه". [(٧)]

ولن أمضي في تتبع الكتب التي تناولت الشعر الحديث، لأن هذا الأمر قد يُصيب القارئ بالملل، وهو ما لا أريده، ومن ثم سوف أشير فيما يلي إشارات سريعة إلى ما تتضمنه هذه الكتب من قضايا تتعلق فيما نحن بصدده. ويتبقى لي، فيما تحت يدي، من الكتب الصادرة قبل عام ١٩٨٠ ثلاثة كتب، أو لها كتاب الدكتور محمد النويهي" قضية الشعر الجديد" الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٤. وقد دافع هذا الكتاب عن الشعر الجديد في مسألتين هما: ١ – مسألة اقترابه من لغة الكلام الحية التي يتكلمها الناس في واقع

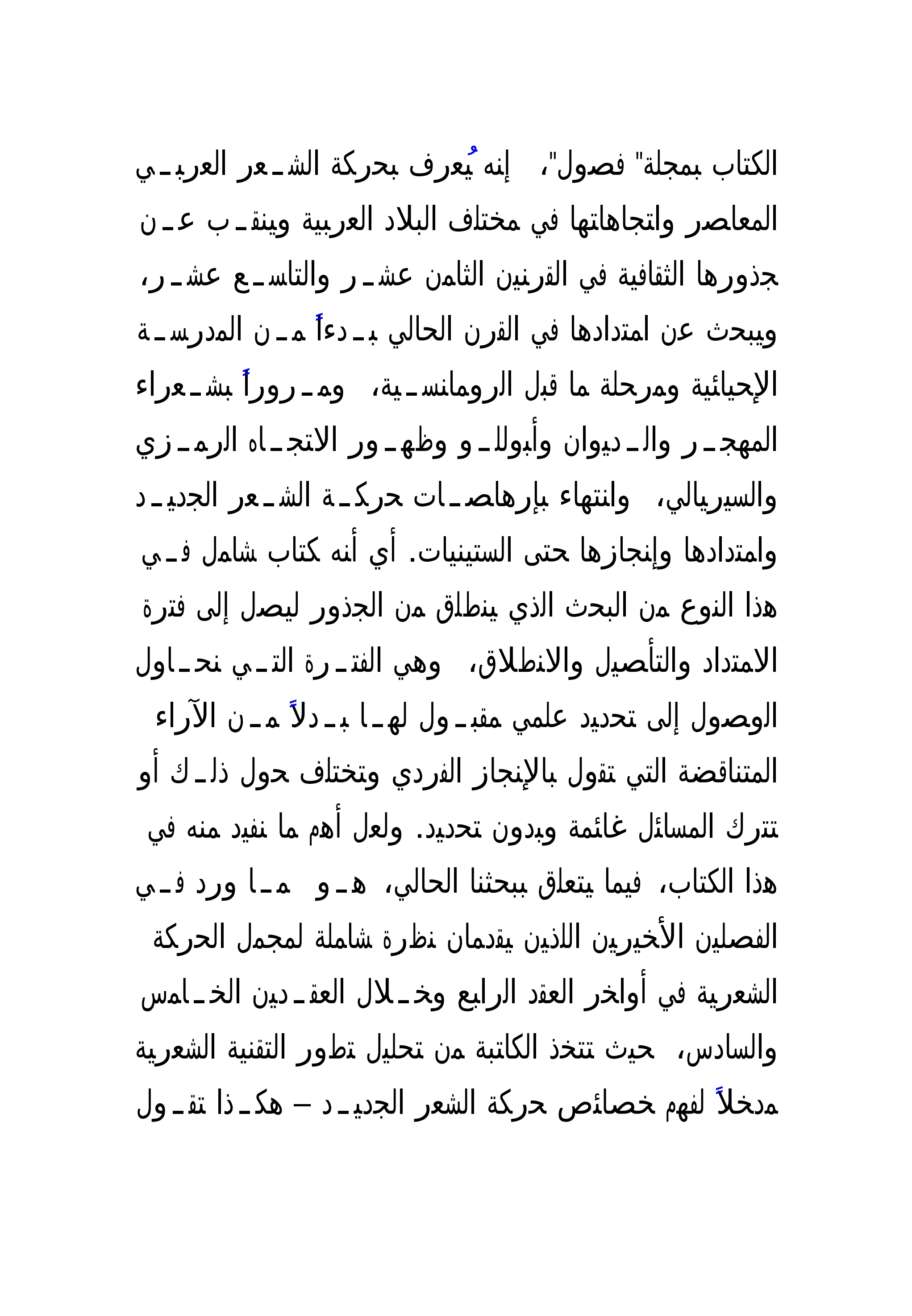
حياتهم. ٢ – مسألة الشكل الشعري الجديد، الذي بشر بإبتكار نظام إيقاعي جديد يختلف عن الأساس الإيقاعي للشكل التقليدي. وقد استأنس النويهي في بحثه لهاتين المسألتين بأقوال ودراسات الشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت. وقد عاب مصطفى عبد اللطيف السحرتي على هذا الكتاب (**في مقال ظهر بمجلة الرسالة في نفس عام صدور الكتاب**) خلوه من النماذج المنوعة التي تبين قيمة الشعر الجديد ما عدا بعض المقطوعات لشاعر واحد هو صلاح عبد الصبور. وقد استدرك النويهي هذا العيب عندما أصدر الطبعة الثانية من الكتاب عام ١٩٧١ حيث قدم نماذج أُخرى لشعراء آخرين.

وننتقل إلى كتاب كمال خير بك" حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر" وهو أطروحة دكتوراة قُدمت إلى جامعة جنيف عام ١٩٧٢، لكنه لم يصدر باللغة العربية إلا عام ١٩٨٢. وهذا الكتاب يميل إلى القول بريادة السياب، وإن كان يضم نازك الملائكة، ثم إنه ينتقل من المجموعة العراقية إلى تجمع شعر الذي ظهر في لبنان عام ١٩٥٧ وضم الشعراء يوسف الخال وأدونيس، وخليل حاوي، ونذير



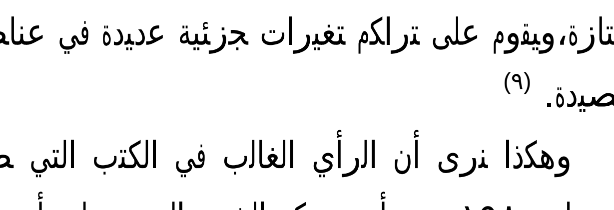
العظمة، ثم انضم إليهم فيما بعد عدد من النقاد الشبان مثل أسعد رزوق، وأنسي الحاج، وخالدة سعيد. والكتاب في مجمله موجه نحو حقل البُنى العروضية. والمؤلف أثناء بحثه الموجز عن موضوع الريادة يصل إلى نتيجة مؤداها أن مسألة السبق لا تستحق الكثير من الانتباه لأن العمود الثالث من المثلث العراقي وهو عبد الوهاب البياتي – هكذا يصفه – لن يتأخر عن الإسهام في هذه الحركة بنشاط، مفصحاً عن شخصية شعرية أصيلة، ليتبعه بعد ذلك شاذل طاقة وآخرون من شعراء العراق وباقي الأقطار العربية. ويختم كمال خير بك هذه الفقرة بقوله:" هكذا ندرك أن مجئ البيت الحر كان يُشكل في تلك الفترة ظاهرة عامة تطبع تطور جيل شعري جديد في العالم العربي. لقد كان هذا البيت الحر بمثابة إجابة حتمية لقوى شابه متمردة ضد تراث جامد ومجتمع كان يختنق في ثبات الأشكال التقليدية المتسمة بالقداسة" (٨)

ونأتي إلى كتاب الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسـي عن اتجاهات الشعر العربي الحديث، وهو دراسة صـدرت باللغة الإنجليزية عام ١٩٧٧ عن دار نشر ليدن/ بريل، فـي جزئين. وتقول الأستاذة اعتدال عثمان، في عرضـها لهـذا

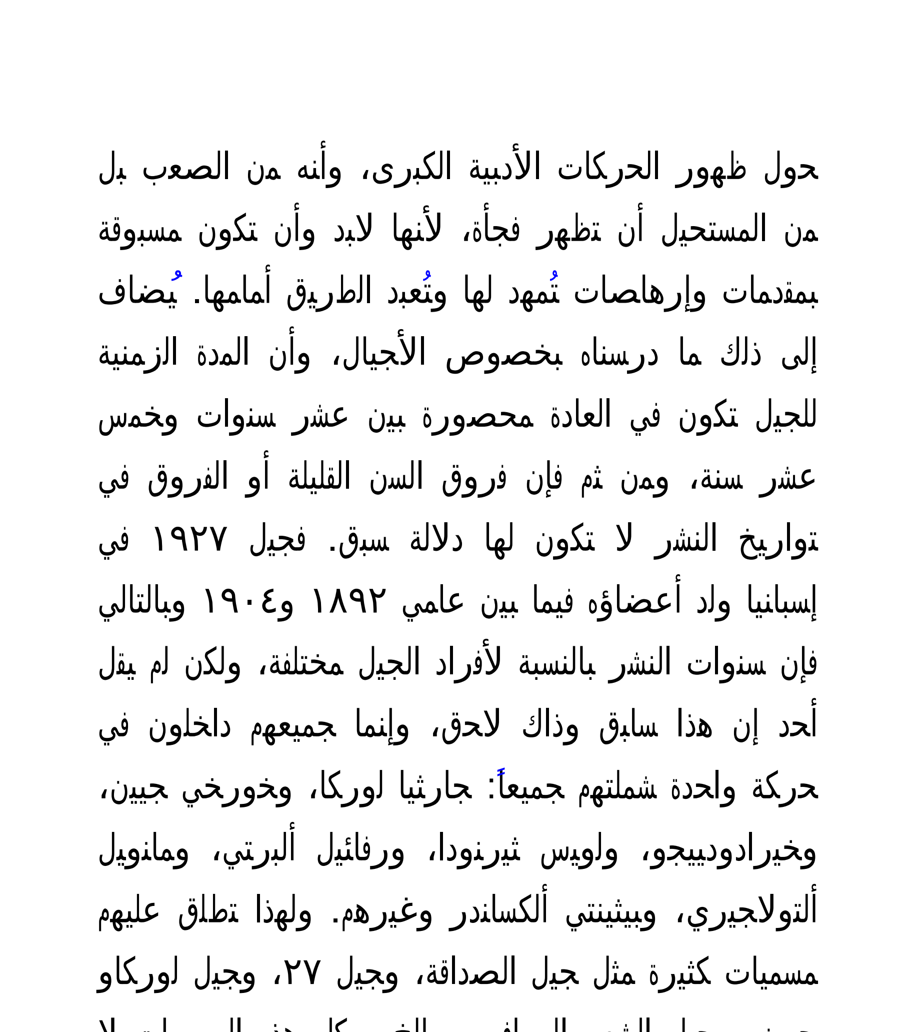


الكتاب بمجلة" فصول"، إنه يُعرف بحركة الشعر العربي المعاصر واتجاهاتها في مختلف البلاد العربية وينقب عن جذورها الثقافية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ويبحث عن امتدادها في القرن الحالي بدءاً من المدرسة الإحيائية ومرحلة ما قبل الرومانسية، ومروراً بشعراء المهجر والديوان وأبوللو وظهور الاتجاه الرمزي والسيريالي، وانتهاء بإرهاصات حركة الشعر الجديد وامتدادها وإنجازها حتى الستينيات. أي أنه كتاب شامل في هذا النوع من البحث الذي ينطلق من الجذور ليصل إلى فترة الامتداد والتأصيل والانطلاق، وهي الفترة التي نحاول الوصول إلى تحديد علمي مقبول لها بدلاً من الآراء المتناقضة التي تقول بالإنجاز الفردي وتختلف حول ذلك أو تترك المسائل غائمة وبدون تحديد. ولعل أهم ما نفيد منه في هذا الكتاب، فيما يتعلق ببحثنا الحالي، هو ما ورد في الفصلين الأخيرين اللذين يقدمان نظرة شاملة لمجمل الحركة الشعرية في أواخر العقد الرابع وخلال العقدين الخامس والسادس، حيث تتخذ الكاتبة من تحليل تطور التقنية الشعرية مدخلاً لفهم خصائص حركة الشعر الجديد – هكذا تقول

اعتدال عثمان – والذي لفت انتباهنا هنا هو ما رأته الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي من أن النجاح الذي أحرزته الحركة الجديدة لم يتحقق طفرة، ولكنه اقتضى زمناً طويلاً، استهلك التكرار فيه الأشكال التقليدية. وبقدر ما يرتبط هذا النجاح بتغير روح العصر واليقظة الوجدانية العنيفة المتوثبة لنقد القديم، فإنه يرتبط بظهور مواهب شعرية ممتازة،ويقوم على تراكم تغيرات جزئية عديدة في عناصر القصيدة. [٩]



وهكذا نرى أن الرأي الغالب في الكتب التي صدرت قبل عام ١٩٨٠ هو أن حركة الشعر الحديث لم تأت طفرة، ولم تقم على مجرد إنجاز فردي. وحتى نازك الملائكة نفسها التي قالت بالإنجاز الفردي في البداية تراجعت عن هذا الرأي بعد ذلك، صحيح أنها لم تتخل بالكامل عن رأيها الأول، لكن لهجة الحسم عندها خفت كثيراً عن ذي قبل، حتى وصلت إلى القول بأن الشعر الحر كان قد أصبح في تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربي لا تحتاج إلا إلى من يأتي ليقطفها. وهذا الرأي – من وجهة نظري – هو أنضج الآراء وأقربها إلى ما عرفناه وتعلمناه في الجامعات الأوربية



حول ظهور الحركات الأدبية الكبرى، وأنه من الصعب بل من المستحيل أن تظهر فجأة، لأنها لابد وأن تكون مسبوقة بمقدمات وإرهاصات تُمهد لها وتُعبد الطريق أمامها. يُضاف إلى ذلك ما درسناه بخصوص الأجيال، وأن المدة الزمنية للجيل تكون في العادة محصورة بين عشر سنوات وخمس عشر سنة، ومن ثم فإن فروق السن القليلة أو الفروق في تواريخ النشر لا تكون لها دلالة سبق. فجيل ١٩٢٧ في إسبانيا ولد أعضاؤه فيما بين عامي ١٨٩٢ و١٩٠٤ وبالتالي فإن سنوات النشر بالنسبة لأفراد الجيل مختلفة، ولكن لم يقل أحد إن هذا سابق وذاك لاحق، وإنما جميعهم داخلون في حركة واحدة شملتهم جميعاً: جارثيا لوركا، وخورخي جيين، وخيرادوديبجو، ولويس ثيرنودا، ورفائيل ألبرتي، ومانويل ألتولاجيري، وبيثينتي ألكساندر وغيرهم. ولهذا تطلق عليهم مسميات كثيرة مثل جيل الصداقة، وجيل ٢٧، وجيل لوركاو جيين، وجيل الشعر الصافي... إلخ، وكل هذه المسميات لا تحمل دلالات سبق زمني.

وقد كنت أتصور أن مسألة السبق الريادي، بالنسبة لجيل الخمسينيات الشعري في العالم العربي، قد حُسمت

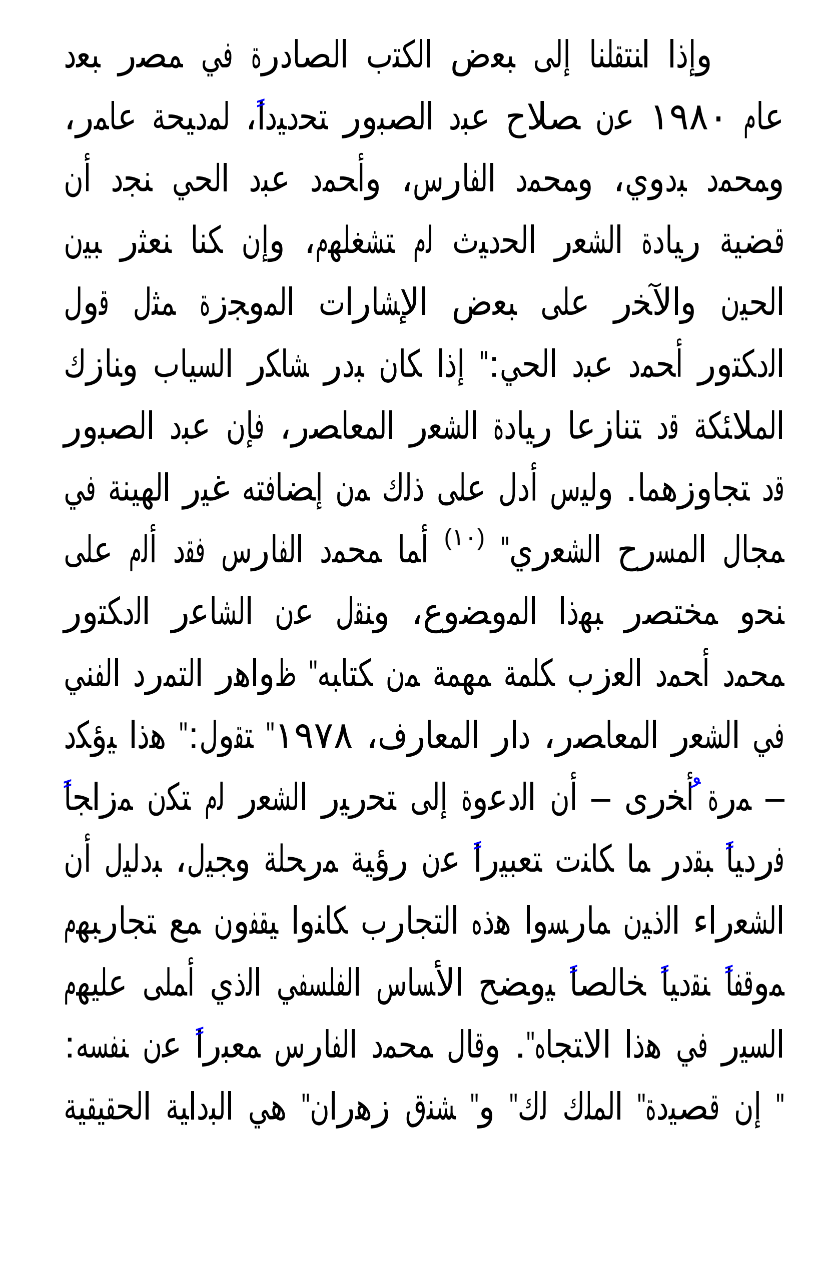
لصالح الفكرة القائلة بالإنجاز الجماعي، خاصة وأن معظم الكتب النقدية الأولى – كما رأينا – قد انتصرت لهذا الرأي. ولكني عندما قرأت الكتب الصادرة بعد عام ١٩٨٠ اقتنعت بأننا كالعادة نكرر أنفسنا دائماً، ولا نصل أبداً إلى حسم للقضايا. وهذا أمر واضح جداً في كل شئون حياتنا وعلى كل المستويات. وأبدأ بكتاب الدكتور يوسف عز الدين" التجديد في الشعر الحديث – بواعثه النفسية وجذوره الفكرية" الذي صدرت طبعته الأولى عن النادي الأدبي الثقافي في جدة عام ١٤٠٦ هـ الموافق ١٩٨٦ م. في هذا الكتاب يؤكد المؤلف أن التجديد كان في العراق، وأن طرفين اشتركا في ذلك هما بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة. ويضم الكتاب قسماً كاملاً (من ص ١٥٦ إلى ص ٢٠٠) تحت عنوان" لماذا كان التجديد في العراق؟"، يشرح فيه المؤلف الأسباب التي جعلت العراق وحده مهداً لهذا التجديد.

الكتاب الآخر هو كتاب الدتور نذير العظمة" مدخل إلى الشعر العربي الحديث" وهو صادر أيضاً عن نادي جدة الأدبي عام ١٤٠٨ هـ الموافق ١٩٨٨ م. (**الطبعة الأولى**)

. وهذا الكتاب له منهج واضـح فـي البحـث، والتبويـب والتصنيف. وقد وضع بحوث الشعر الحر في الأبواب الثلاث الأخيرة: الرابع والخامس والسادس وكانت الأبواب الثلاثـة الأولى عبارة عن دراسات لتطور الشعر العربي منذ حركـة الاتّباع الحديثة (**هكذا يُسـميها**): البارودي وشوقي وحافظ، إلى التجديد عند جبـران والريحـاني والشـعر المهجـري. وبالكتاب باب سابع يمثل خاتمة. ولا شك أن الذي يهمنا هنـا هو ما يتعلق بالشعر الحر. وقد جاء البـاب الرابـع تحـت عنوان" ريادة الشعر الحر" حيث قدم دراسات عن على أحمد باكثير وعبد القادر المازني، ومحمود حسن إسماعيل، وبديع حقي، ولويس عوض في ديوانه" بلوتولاند" لكنه وصل إلـى قرار حاسم بتأكيده على أن على أحمد باكثير هـو الرائـد الفعلي للشعر الحر. وفي هذا قال:" إن ريـادة هـذا النـوع الشعري ليست لنازك الملائكة ولا لبدر شاكر السياب، كمـا يعترف هو نفسه في واحدة مـن مراسـلاته لمجلـة الآداب البيروتية عام ١٩٥٤ م، بل لعلي أحمد باكثير، وهو شـاعر مسرحي من حضرموت من الجزيرة العربية" (ص ١٤٢).

وفي موضع آخر يقول:" إذن فريادة النظام الجديد في بنيتـه

الإيقاعية المولدة لحركة الشعر الحر لم تكن لشعراء العـراق أو مصـر أو الشـام بـل لشـاعر مـن حضـر، مـوت" (١٤٨). وقد بنى الدكتور نذير العظمة رأيـه هـذا علـى تحليله لبعض أعمال باكثير خاصة ترجمته لمسرحية" روميو وجولييت" وتأليفه لمسـرحية شـعرية عنوانهـا" أخنـاتون ونفرتيتي"، ورأى أن نازك الملائكة عنـدما كتبـت أولـى قصائدها في الشعر الجديد وهي" الكوليرا" على الوزن الـذي استخدمه باكثير في ترجماته الشعرية وإبداعه لم يكـن ذلـك مصادفة (ص ١٥٧). وهكذا بعد أن انتهى الدكتور نـذير العظمة من حسم قضية الريادة وجعلها في إنجـاز فـردي، يتصل هذه المرة بشخص آخر هو على أحمد باكثير، انتقـل في الباب الخامس إلى شعراء العراق، فدرس بـدر شـاكر السياب، ونازك الملائكة، وبلند الحيدري، والأوزان المختلفة، والموشحات والبند. وخصص الباب السادس للحركة التموزية وبهذا نعود مرة أُخرى إلى القول بالإنجاز الفردي في ظهور حركة الشعر الحديث بعد أن نحينا جانباً كل الأبحاث والكتب التي ظهرت من قبل وقدمت تـأملات مهمـة حـول هـذا الموضوع.

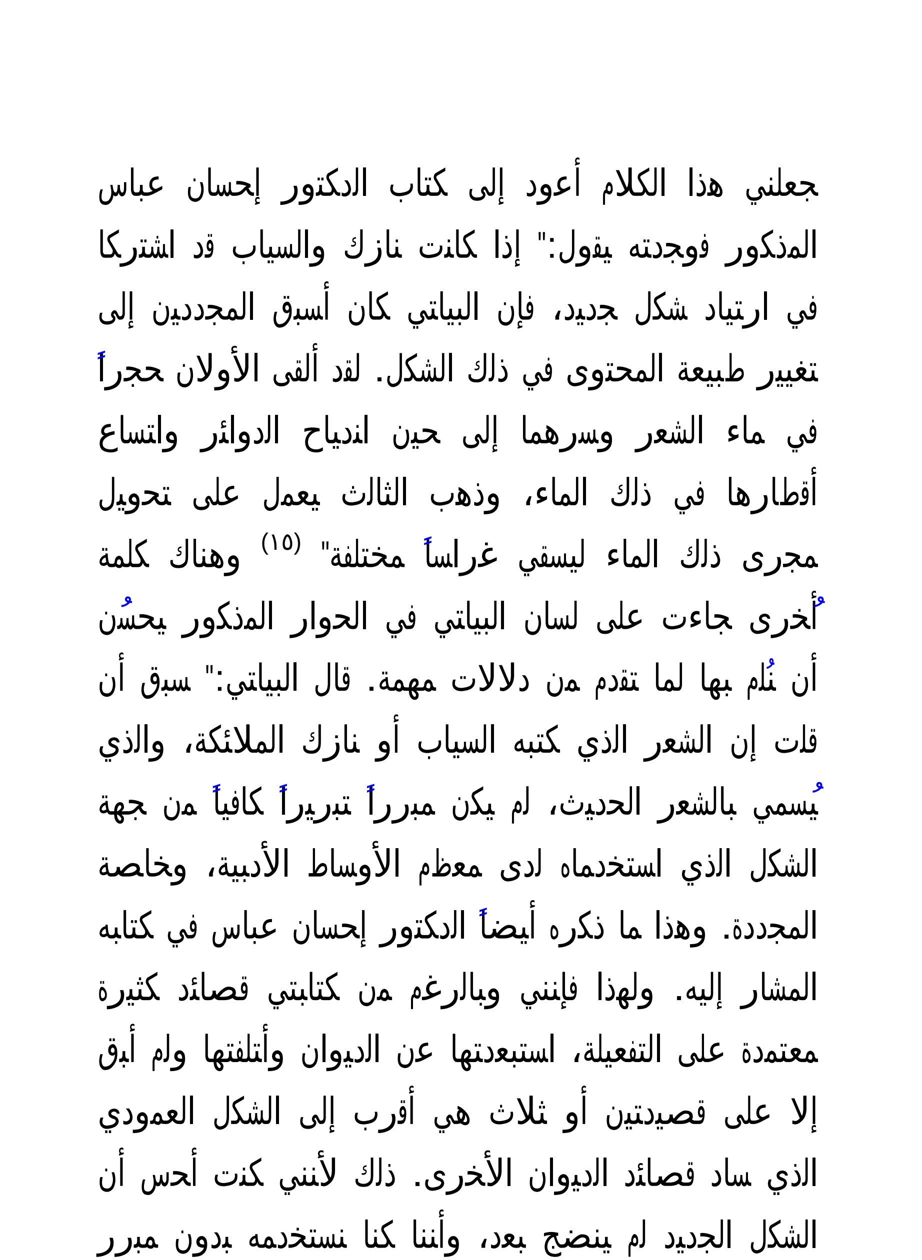


وإذا انتقلنا إلى بعض الكتب الصادرة في مصر بعد عام ١٩٨٠ عن صلاح عبد الصبور تحديداً، لمديحة عامر، ومحمد بدوي، ومحمد الفارس، وأحمد عبد الحي نجد أن قضية ريادة الشعر الحديث لم تشغلهم، وإن كنا نعثر بين الحين والآخر على بعض الإشارات الموجزة مثل قول الدكتور أحمد عبد الحي:" إذا كان بدر شاكر السياب ونازك الملائكة قد تنازعا ريادة الشعر المعاصر، فإن عبد الصبور قد تجاوزهما. وليس أدل على ذلك من إضافته غير الهينة في مجال المسرح الشعري" (١٠) أما محمد الفارس فقد ألم على نحو مختصر بهذا الموضوع، ونقل عن الشاعر الدكتور محمد أحمد العزب كلمة مهمة من كتابه" ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، دار المعارف، ١٩٧٨" تقول:" هذا يؤكد – مرة أُخرى – أن الدعوة إلى تحرير الشعر لم تكن مزاجاً فردياً بقدر ما كانت تعبيراً عن رؤية مرحلة وجيل، بدليل أن الشعراء الذين مارسوا هذه التجارب كانوا يقفون مع تجاربهم موقفاً نقدياً خالصاً يوضح الأساس الفلسفي الذي أملى عليهم السير في هذا الاتجاه". وقال محمد الفارس معبراً عن نفسه: " إن قصيدة" الملاك لك" و" شنق زهران" هي البداية الحقيقية

للشعر الحديث المعاصر الملحمي" لكنه لم يقدم مبررات لهذا التأكيد، أو على الأقل مبررات كافية ومقبولة. [١١] أما الدكتور محمد بدوي فقد كتب عن الديوان الأول لصلاح عبد الصبور" الناس في بلادي" (١٩٥٧) قائلاً:" إنه بصدور هذا الديوان دخل الشعر العربي في مصر طوراً جديداً من أطوار حياته مُغايراً لما كان سائداً من قبل، ثم مضى في تحليل الديوان ودواوين صلاح عبد الصبور الأُخرى. [١٢] وفيما يتعلق بكتاب مديحة عامر نجده دراسة تحليلية وجمالية لشعر صلاح عبد الصبور. [١٣].

وأختم هذه القراءات في الكتب حول قضية ريادة الشعر الحديث بقراءة قصيرة لبعض ما ورد في الحوار المطول الذي أجريته مع الشاعر عبد الوهاب البياتي رحمة ا على مقهى فويما في مدريد ١٩٨٩ م. وقد سألته في بدايات الحوار عن الشعراء السابقين الذين تأثر بهم وعن روح التمرد التي لازمته في تلك الفترة تجاههم، فذكر أسماء البارودي، وشوقي، والجواهري، والحبوبي، وبدوي الجبل، ومطران، والأخطل الصغير، وعلى محمود طه، وإبراهيم ناجي، وإلياس ابوشبكة، وسعيد عقل، وأمين نخلة، وعمر

أبوريشة، ولكنه أضاف:" وعلى الرغم من هذا الإعجاب بهم كنت لا أريد أن أكون امتداداً لهم، أو أولد في معاطفهم. كنت أسكن في تراثهم ولكنني كنت أريد أن أنقطع عنهم وأبدأ رحلتي الخاصة بي. وهذه اليقظة المرعبة، وهذا الكابوس الذي كان يلازمني هو الذي جعلني أقوم بإحراق مراحل كثيرة من حياتي الشعرية.ولهذا فإن ولادة قصائد" أباريق مهشمة" التي بدأت في كتابتها منذ عام ١٩٥٠ ونُشرت في ديوان في صيف ١٩٥٤ كانت تمثل تجاوزاً لكل الشعر الذي كُتِب قبل تلك المرحلة على مستوى العالم العربي بشهادة معظم النقاد، إذ أن هؤلاء قد أكدوا أن أو ل ديوان يمثل الحداثة الشعرية العربية هو ديوان" أباريق مهشمة". يومها لم يكن هناك أي اسم من أسماء الشعراء المعروفين الآن قد ولد بعد، باستثناء نازك الملائكة والسياب اللذين اعتبر النقاد أن شعري في هذا الديوان قد تجاوزهما، وأن استخدام الشكل الجديد في الشعر قد جاء تعبيراً عن ضرورة موضوعية أكثر من الآخرين. وهذا ما أشار إليه شيخ النقاد الدكتور إحسان عباس في كتابه" اتجاهات الشعر العربي المعاصر" الصادر عن سلسلة عالم المعرفة بالكويت عام ١٩٧٨" [١٤] وقد



جعلني هذا الكلام أعود إلى كتاب الدكتور إحسان عباس المذكور فوجدته يقول:" إذا كانت نازك والسياب قد اشتركا في ارتياد شكل جديد، فإن البياتي كان أسبق المجددين إلى تغيير طبيعة المحتوى في ذلك الشكل. لقد ألقى الأولان حجراً في ماء الشعر وسرهما إلى حين انداح الدوائر واتساع أقطارها في ذلك الماء، وذهب الثالث يعمل على تحويل مجرى ذلك الماء ليسقي غراساً مختلفة" [١٥] وهناك كلمة أُخرى جاءت على لسان البياتي في الحوار المذكور يحسُن أن نُلم بها لما تقدم من دلالات مهمة. قال البياتي:" سبق أن قلت إن الشعر الذي كتبه السياب أو نازك الملائكة، والذي يُسمي بالشعر الحديث، لم يكن مبرراً تبريراً كافياً من جهة الشكل الذي استخدماه لدى معظم الأوساط الأدبية، وخاصة المجددة. وهذا ما ذكره أيضاً الدكتور إحسان عباس في كتابه المشار إليه. ولهذا فإنني وبالرغم من كتابتي قصائد كثيرة معتمدة على التفعيلة، استبعدتها عن الديوان وأتلفتها ولم أبق إلا على قصيدتين أو ثلاث هي أقرب إلى الشكل العمودي الذي ساد قصائد الديوان الأخرى. ذلك لأنني كنت أحس أن الشكل الجديد لم ينضج بعد، وأننا كنا نستخدمه بدون مبرر

فني يفرض نفسه على القراء، حتى أنني شخصياً كنت أفضل قصائد السياب العمودية التي كان يكتبها في تلك الفترة على قصائده المتحررة، كما كنت أحس أن هناك دوراً ينتظرني ليس ببعيد، وما علي إلا أن أنتظر قليلاً إلى أن تنضج قدراتي الفنية، وأن يُمهد الطريق أكثر أمام الشكل الجديد" (١٦).

فهذه الكلمة للبياتي والكثير مما ذكرناه في الصفحات السابقة يدل على أن الفترة من عام ١٩٤٧ إلى أوائل الخمسينيات كانت فترة تجريب وتدريب وتمهيد وترقب وانتظار الوصول إلى بداية النضج. وإذا كان هذا الكلام قد جاء على لسان البياتي نفسه، وهو أحد أعمدة الريادة في شعرنا الحديث، فإنه لم يعد هناك مجال للمزايدة عليه، أو استمرار الكتابة حول الإنجاز الفردي، بعد أن اتضح أن إنجاز قصيدة الشعر الحديث أو الحر تم بصورة جماعية وسوف يتضح هذا أكثر خلال الصفحات التالية التي سنحاول أن نبحث فيها عن موقع صلاح عبد الصبور داخل هذا الإنجاز الجماعي.

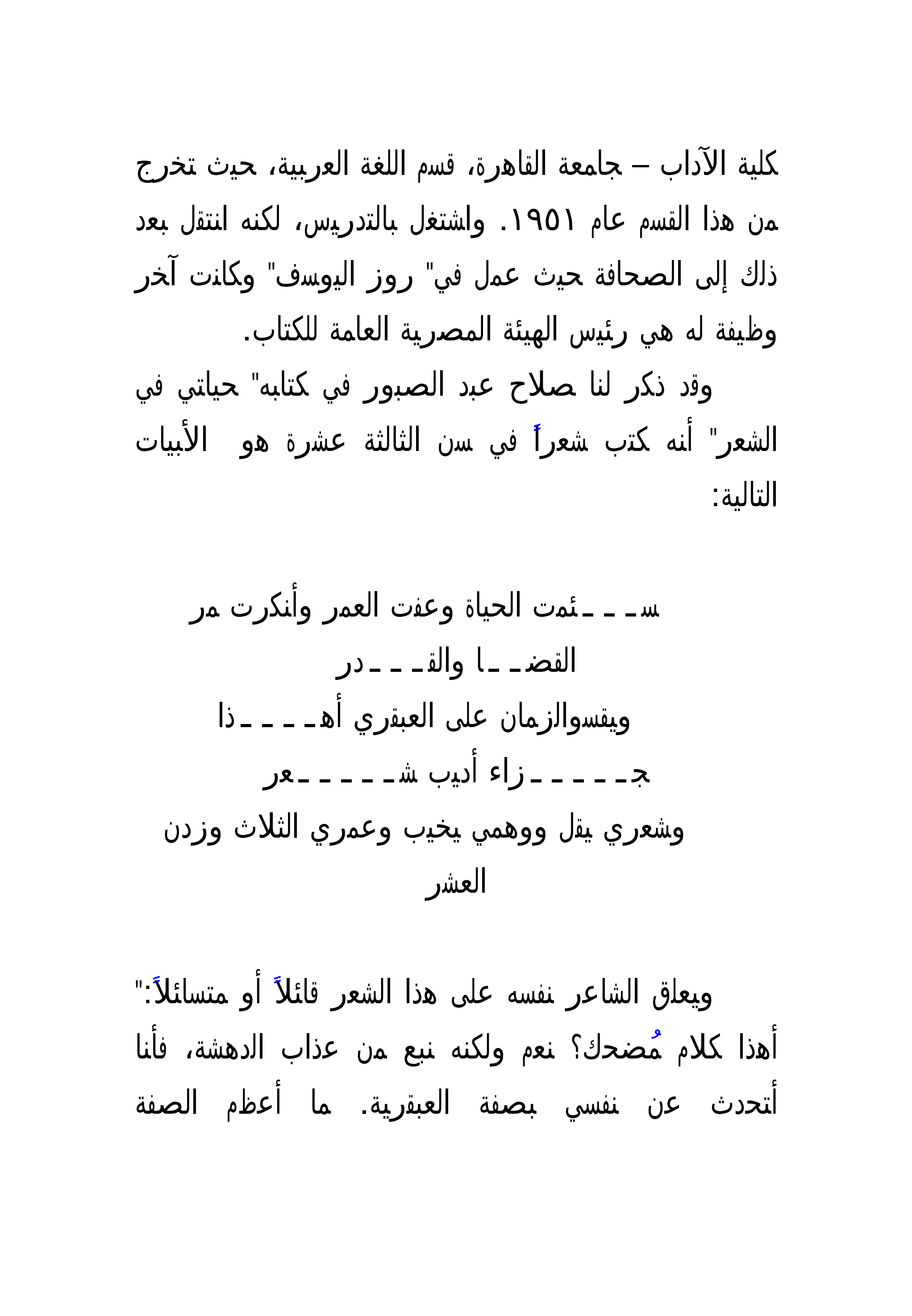
صلاح عبد الصبور وإنجازه الريادي:

من المهم في بداية هذا الجزء أن نتوقف عند بعض الإشارات الخاصة بحياة الشاعر وأعماله، لدلالة هذا على جانب مهم من جوانب الإنجاز الإبداعي وهو الاستمرارية، والتفوق في أكثر من مجال، والإصرار على أن يأتي عمله مُختلفاً، ومفجراً لطاقات جديدة، وكاشفاً عن مناطق لم يتم الوصول إليها بعد، فضلاً عن الوعي بقضية الإبداع وكيف يظل متوهجاً. وأبدأ بموضوعين في هذا الصدد أولهما يُشبه الحكاية، والثاني يدخل في باب التأمل. فيما يتصل بالموضوع الأول ذكر لنا صلاح عبد الصبور في كتابه المهم" حياتي في الشعر" (١٧) أنه كان قارئاً محترفاً ومتأملاً محترفاً أيضاً، ولهذا انقطع خلال عامي ١٩٦٤ و١٩٦٥ لقراءة التراث الشعري العربي كله حتى لا يكون حديثه عنه بعد ذلك رجماً بالظن أو حكماً بالشبهة (**انظر من ص ١٥٣ إلى ص ١٥٧**). وشاعر يفعل ذلك وهو في قمة شهرته، وقمة مجده الأدبي إنما يكون جديراً بالاحترام والتقدير. والموضوع الثاني هو نقل (**أي صلاح عبد الصبور**) عن ت. س. إليوت قوله:" إن قليلاً من الشعراء هو من يستطيع أن يظل شاعراً بعد الخامسة والعشرين". ويُعلق صلاح عبد الصبور

على هذه الكلمة بقوله ضمن كلام آخر - :" لذلك فلن تجـد شاعراً يستحق هذا الوصف، وقد واصل عطاءه بعـد هـذه السن الحرجة إلا وقد استطاع أن يهتدي إلى منـابع جديـدة لإلهامه الشعري، تتجاوز صورته العاطفية الأولى إلى آفـاق جديدة من رؤية الحياة والإنسان عامة" (أنظر مـن ص ٤٥ إلى ص ٤٩). ونحن لو طبقنا هذا الكـلام علـى شـعراء الريادة أنفسهم لاختبار صحته فسوف نجد أنه صحيح. فنازك الملائكة – على سبيل المثال – قد توقفـت أو عـادت إلـى الشعر العمودي، ولم يبق منها إلا مرحلتها الأولـى – مـع الاختلاف الواسع حولها – وكتابها النقـدي" قضـايا الشـعر المعاصر". أمّا عبد الوهاب البياتي فقد اهتـدى إلـى منـابع جديدة للإبداع وحدثت عنده تحولات كثيرة، وهذا ما ذكـره بنفسه في كثير من حواراته ورصده النقاد فـي أكثـر مـن كتاب، وضمن دراسات كثيرة في الشرق والغرب [١٨]. أمـا عن صلاح عبد الصبور فإننا نجده قد واصل الكتابة بـنفس المقدرة والتوهج لأنه اهتدى إلى كشوف جديدة. وعند وفاتـه يوم ١٤ أغسطس عام ١٩٨١ تـرك وراءه سـتة دواويـن شعرية، وخمس مسرحيات، وأربع كتب مترجمة، وخمسـة

عشر كتاباً في الدراسات الأدبية، إضافة إلى عدد كبير مـن المقالات التي مازال بعضُها يُكتشف إلى الآن وتحتاج إلى من يجمعها في كتب [(١٩)]. وأهم ما نلاحظـه بالنسـبة لأعمـال صلاح عبد الصبور المتنوعة أنها جميعاً تتساوى في القيمة، وتنبع من نفس الموقـف التجديـدي، المتمـرد، والمفجـر للطاقات. وهذه بلا شك ميزة يتميز بها هذا الشاعر الفذ، لأننا في كثير من الأحيان نجد الشاعر يتميز في شعره لكن أعماله الأُخرى لا تأتي على نفس المستوى أو لا تكون لهـا نفـس الأهمية. ولكن الشاعر عندما يكون رائداً في شعره، ورائـداً في مسرحه الشعري، ومكتشفاً في ترجماته، ومفجراً للأفكار والقضايا في كتاباته النثرية فهذا أمر لا يتأتى إلا لأصـحاب المواهب العملاقة.

وصلاح عبد الصبور من مواليد محافظة الزقازيق في ٣ مايو عام ١٩٣١. وقد حصل على شهادة الثقافة (**التي تعادل الثانوية العامة الآن**) عام ١٩٤٧. وعلى الرغم من أن والديه كانا يريدانه طبيباً فإنه لم يحصل على مجموع يؤهله للالتحاق بكلية الطب، فطلبا منه الالتحاق بالكلية الحربية، لكنه بعد نجاحه في الكشف الطبي حول أو راقه إلى



كلية الآداب – جامعة القاهرة، قسم اللغة العربية، حيث تخرج من هذا القسم عام ١٩٥١. واشتغل بالتدريس، لكنه انتقل بعد ذلك إلى الصحافة حيث عمل في" روز اليوسف" وكانت آخر وظيفة له هي رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وقد ذكر لنا صلاح عبد الصبور في كتابه" حياتي في الشعر" أنه كتب شعراً في سن الثالثة عشرة هو الأبيات التالية:

سـ ـ ـئمت الحياة وعفت العمر وأنكرت مر
القضـ ـا والقـ ـ ـ ـدر
ويقسوالزمان على العبقري أهـ ـ ـ ـ ـذا
جـ ـ ـ ـ ـ ـزاء أديب شـ ـ ـ ـ ـ ـعر
وشعري يقل ووهمي يخيب وعمري الثلاث وزدن
العشر

ويعلق الشاعر نفسه على هذا الشعر قائلاً أو متسائلاً:" أهذا كلام مُضحك؟ نعم ولكنه نبع من عذاب الدهشة، فأنا أتحدث عن نفسي بصفة العبقرية. ما أعظم الصفة

وأهو ن الموصوف!. ولكن ألم يكن ذلك هو ظني عندئذ؟" (**ص ٥٩**). وفي سن السادسة عشر (**بالتحديد في أبريل عام ١٩٤٧**) كتب قصيدة رومانسية موزونة مقفاة، من بحر البسيط، مكونة من خمسة وعشرين بيتاً بدأها بقوله:

أطلال حبي عزائي لورضيت به فإننا في خداع الدهر سيان

وختمها بالأبيات التالية:

أنا العظيم وهذا الخلق مهـزلة فيها الشجي وفيها الضاحك الهاني

مروا على سامري فانساب لي نغم وارتج لي وتـ ـ ـر من بين عيداني

لكنهم سـكبوا لحني وما علموا أن الخلود طوى شعري وألحاني

إن يرجموني بأصوات مزمجرة فـلن يضير إلهًا صـ ـ ـ ـ ـوتُ إنسان

ولم يعلق صلاح عبد الصبور على هذه القصيدة، ولـم يقل إنها ضعيفة، ولكنه أشار إلى أن فيها أصداء مختلطة من جبران والمنفلوطي ونيتشه، وهؤلاء كانوا سادة فكره في ذلك الوقت (حياتي في الشعر ص ٦٠ – ٦٤). والقصيدة حقيقة قوية، تظهر فيها سيطرة الشاعر – وهـو مـازال طالبـاً بالمرحلة الثانوية – على الوزن الذي اختاره، على الرغم من أنه من الأوزان المركبة، كما تأتي القافية تلقائية ومنسـجمة مع الإيقاع العام للقصيدة، أما الصور ففيها طرافة وتشـويق على نحو ما نقرأ في البيتين التاليين:

ترف حولي خـيالات أعانقهـ ـ ـ ـ ـ ـا كـما تعانق
وسـ ـ ـنانين جفـ ـنـ ـان
حتى إذا لامست عيني وجدت لها حلاوة الحلم في
إحراق نيران

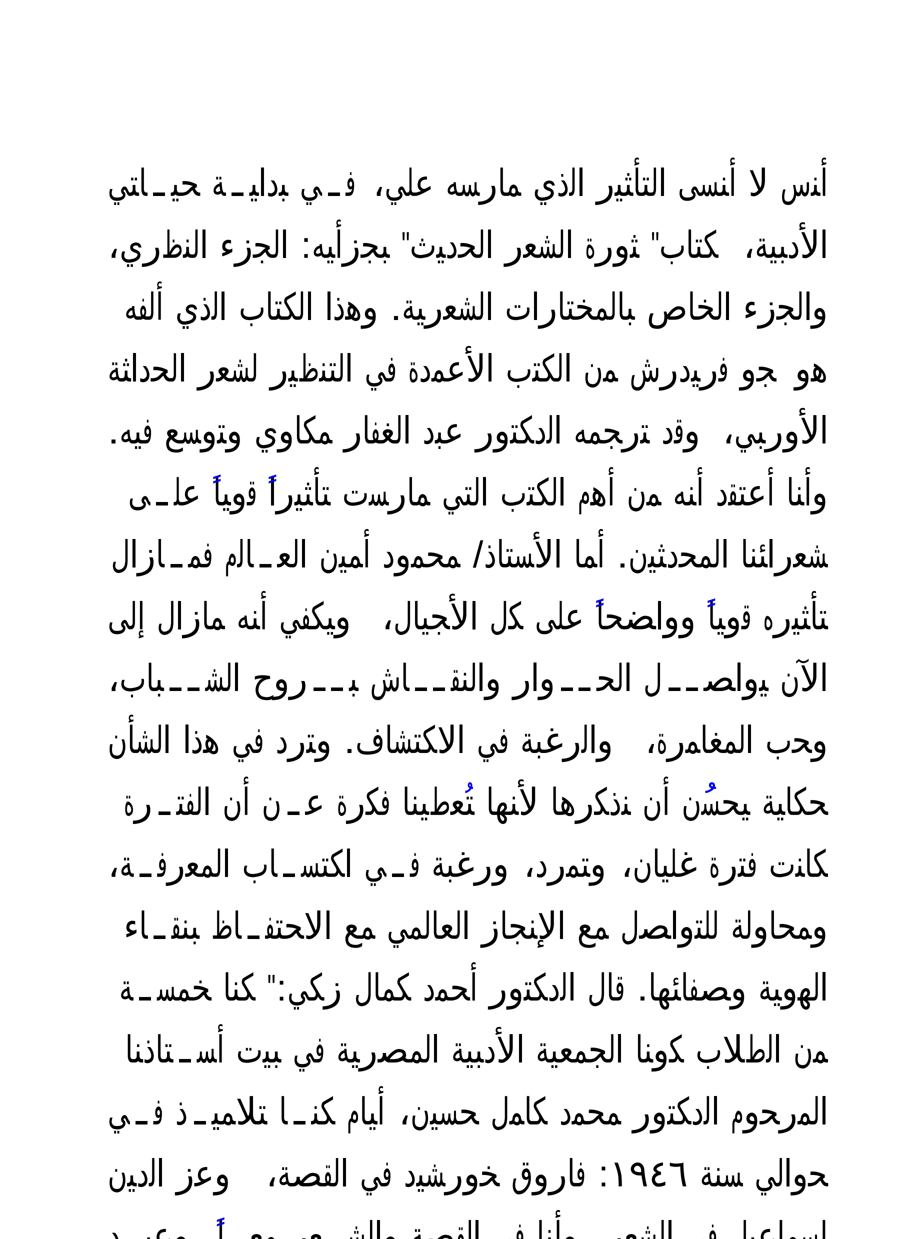
وكذلك في البيت التالي:

أحسو شذاها كما يحسُو الأثيم هدى من السماء، وأحسو ثغرها القاني

ولم يترك صلاح عبد الصبور هـذه القصـيدة، وهـو يكتب كتابه" حياتي في الشعر" دون أن يستفيد منها في تقـديم رأيه حول اتجاه ساد فترة من الفترات – ومازالت له أصداء إلى اليوم – وهو استخلاص حياة الشاعر من شـعره [١٩]. فقد قال عبد الصبور إن الحب الذي نفث هذه القصيدة كـان لوناً من عبث الطفولة، وإن كل ما فيها من صور حسية وهم واهم لم يحدث إلا في الخيال. واستخلص من ذلـك النتيجـة التالية:" للقصيدة إذن وجود مستقل عـن صـاحبها. إن لهـا حياتها الخاصة، فإذا استنبت الشاعر لها رأساً فلابد أن ينبت لها أذرعاً وأقداماً. وبهذا المعنى يُصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء في شعرهم فحسب متجنين على الصـدق الواقعي، لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفني الذي له منطقه الخاص" (ص ٦٣ – ٦٤).

ولن نتتبع صلاح عبد الصبور فيما كتبه من شعر فـي تلك الفترة، وإنما يكفي أن نقول إنه – حسب قوله – قد ودع

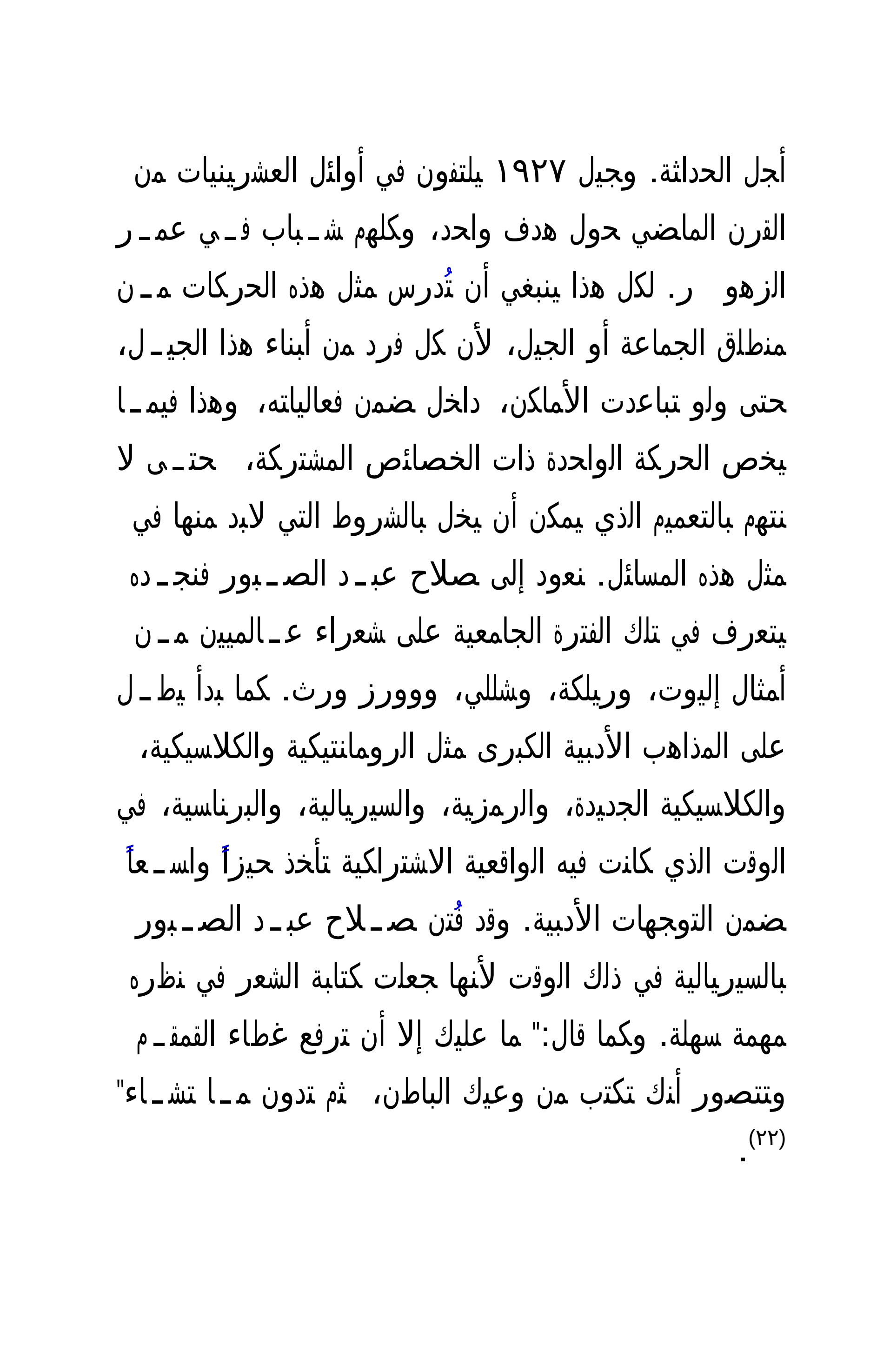
ذلك النغم القديم كله في أواخر عام ١٩٤٩، وتوقـف سـنة كاملة عن كتابة الشعر، ثم بدأ ينتبه إلى الشعر الذي يتفق مع توجهه. وساعدته على ذلك عدة عوامـل وأسـباب ووقـائع نلخصها فيما يلي: من الواضح أن شباب الجامعة فـي ذلـك الحين كانوا يتحاورون فيما بينهم حوارات جادة وخلاقة حول الفكر والثقافة والفن والأدب. حدث هذا في العراق بين طلبة دار المعلمين العليا في بغداد الذين برز من بينهم شعراء من أمثال السياب ونازك والبياتي. وحدث هذا أيضاً في مصر إذ قدم عبد الغفار مكاوي إلى صديقه صلاح عبد الصبور بعض قصائد إليوت وريلكة كما قدم له مخطوطـة شـعرية لأحـد الزملاء وهو محمود أمين العالم كان عبد الغفـار مكـاوي شديد الإعجاب بها لما فيها مـن غمـوض ولقربهـا مـن السيريالية وأندريه بريتون. أما أحمد كمال زكي فقـد كـان معجباً بالشعر البرناسي، وبشعر على محمود طـه، وكـان يحدث أصدقاءه عن الصقل الفني، وعن مذهب الشعر للشعر. وهكذا أدت المناقشات والحوارات إلى ظهور مجموعة مـن الشباب الكتاب والمبدعين، كل منهم تميز في مجال أو أكثر. والحمد أنهم جميعاً قد أثروا ثقافتنا الحديثة بأعمـالهم. وإن



أنس لا أنسى التأثير الذي مارسه علي، في بداية حياتي الأدبية، كتاب" ثورة الشعر الحديث" بجزأيه: الجزء النظري، والجزء الخاص بالمختارات الشعرية. وهذا الكتاب الذي ألفه هو جو فريدرش من الكتب الأعمدة في التنظير لشعر الحداثة الأوربي، وقد ترجمه الدكتور عبد الغفار مكاوي وتوسع فيه. وأنا أعتقد أنه من أهم الكتب التي مارست تأثيراً قوياً على شعرائنا المحدثين. أما الأستاذ/ محمود أمين العالم فمازال تأثيره قوياً وواضحاً على كل الأجيال، ويكفي أنه مازال إلى الآن يواصل الحوار والنقاش بروح الشباب، وحب المغامرة، والرغبة في الاكتشاف. وترد في هذا الشأن حكاية يحسُن أن نذكرها لأنها تُعطينا فكرة عن أن الفترة كانت فترة غليان، وتمرد، ورغبة في اكتساب المعرفة، ومحاولة للتواصل مع الإنجاز العالمي مع الاحتفاظ بنقاء الهوية وصفائها. قال الدكتور أحمد كمال زكي:" كنا خمسة من الطلاب كونا الجمعية الأدبية المصرية في بيت أستاذنا المرحوم الدكتور محمد كامل حسين، أيام كنا تلاميذ في حوالي سنة ١٩٤٦: فاروق خورشيد في القصة، وعز الدين إسماعيل في الشعر، وأنا في القصة والشعر معاً، وعبد

الرحمن فهمي في القصة. ولأن الشيخ أمين الخولي كان أبانا الروحي فقد جعلنا كرامة الكلمة أمانة في أعناقنا. ومن أجلها شقينا وتعذبنا جميعاً، خاصـة بعـد أن أشـهرنا الجمعيـة، وأصبحت رئاستها دورية. وكنت أو ل رئيس لهـا. وتـولى صلاح عبد الصبور الرئاسة من بعدي بالحب والجد ورفـع راية الكلمة الأمينة". [٢١]

والحق أني لا أذكر هذه الحكاية اعتباطاً، وإنما أريـد من ورائها أن أقول إن الظروف التي أحاطت بظهور الشعر الحر كانت متشابهة في البلدان العربية التـي شـهدت هـذا الظهور. فالشباب، وهم في مرحلة متوثبة من العمر، يلتفون حول هدف واحد، ويتضامنون من أجل إنجاز هذا الهـدف. ولاشك أن الحركات الأدبية الكبرى في معظم أنحاء العـالم حدث معها شئ شبيه بهذا. فخوان رامون خيمينيث (**نوبـل في الآداب ١٩٥٦**) وصلته في نهاية القرن التاسـع عشـر (**وعمره تسعة عشر عامـاً**) رسالة إلى قريته موجير فـي جنــوب غــرب الأنــدلس مــن شــعراء الحداثــة MODERNISMO في مدريد (**وبعضـهم مـن أجيـال سابقة**) يقولون له فيها: تعالَ إلى مدريد كي تكافح معنا من


أجل الحداثة. وجيل ١٩٢٧ يلتفون في أوائل العشرينيات من القرن الماضي حول هدف واحد، وكلهم شـباب فـي عمـر الزهو ر. لكل هذا ينبغي أن تُدرس مثل هذه الحركات مـن منطلق الجماعة أو الجيل، لأن كل فرد من أبناء هذا الجيـل، حتى ولو تباعدت الأماكن، داخل ضمن فعالياته، وهذا فيمـا يخص الحركة الواحدة ذات الخصائص المشتركة، حتـى لا نتهم بالتعميم الذي يمكن أن يخل بالشروط التي لابد منها في مثل هذه المسائل. نعود إلى صلاح عبـد الصـبور فنجـده يتعرف في تلك الفترة الجامعية على شعراء عـالميين مـن أمثال إليوت، وريلكة، وشللي، ووورز ورث. كما بدأ يطـل على المذاهب الأدبية الكبرى مثل الرومانتيكية والكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة، والرمزية، والسيريالية، والبرناسية، في الوقت الذي كانت فيه الواقعية الاشتراكية تأخذ حيزاً واسـعاً ضمن التوجهات الأدبية. وقد فُتن صـلاح عبـد الصـبور بالسيريالية في ذلك الوقت لأنها جعلت كتابة الشعر في نظره مهمة سهلة. وكما قال:" ما عليك إلا أن ترفع غطاء القمقـم وتتصور أنك تكتب من وعيك الباطن، ثم تدون مـا تشـاء" (٢٢).

ومما لاشك فيه أن قراءات صلاح عبد الصبور في صباه وشبابه الأول تنم عن توجهاته، ولكننا لن نتوقف كثيراً عند هذه النقطة. ويكفي أن نشير مجرد الإشارة إلى الأسماء التي أحبها وفُتن بها مثل المنفلوطي، وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، ونيتشه الذي ظل أثيراً إلى نفسه طوال حياته، وإليوت الذي استوقفه عنده في البداية جسارته اللغوية ثم فُتن به بعد ذلك. ومن الشعراء العرب القدامى – وإن كان في مرحلة متأخرة بعد تخصيصه عامين كاملين لقراءة هذا الشعر – يكفي أن نذكر قوله:" إن أبا العلاء عندي هو ثلاثة أرباع الشعر العربي، والربع الباقي من قلبي يتقاسمه أبونواس وابن الرومي والمتنبي وغيرهم" (**حياتي في الشعر، ص ١٥٧**). لكن صلاح عبد الصبور أُعجب في بداية حياته بشعراء عرب آخرين ذكرنا بعضهم فيما سبق، ونضيف إليهم بعض الشعراء الذين استحدثوا أشكالاً جديدة في القصيدة مثل عبد الرحمن شكري، ولويس عوض في ديوان" بلوتولاند"، وبعض شعراء القصيدة الرومانسية، وسواهم. والحق أنه كان قارئاً نهماً منذ صباه. وكل هذا جعله مؤهلاً لأن يكون صاحب التأثير الأكبر – على الأقل في

مصر – فيما يتعلق بالقصيدة الحديثة، وأن يتبوأ موقعاً متقدماً بالنسبة للقصيدة العربية الحديثة عامة، على الرغم من التنازع الشديد حول مواقع الريادة إلى الدرجة التي يمكن أن يحدث فيها نسيان كامل أو تناس لبعض الحركات المهمة في هذا البلد العربي أو ذاك، بحيث يتم الانتقال من شعراء الريادة العراقيين إلى تجمع شعر فجأة، برغم اتساع المساحة الزمنية بين هؤلاء وأولئك على نحو ما رأينا فيما سبق.

القصائد الأولى:

وأقصد بالأولى هنا تلك التي بدأ يظهر فيها الاتجاه المحدث، لأننا نعرف أنه جمع أول مجموعة من شعره الباكر في كراس صغير عام ١٩٤٩، كما نعرف أنه طوى كثيراً من القصائد التي كتبها لا لسبب إلا لأن بناءها بدا في نظره غير محكم. إضافة إلى ما ذكره لنا من أنه عاد إلى الشعر في أوائل عام ١٩٥١ بكتابة مقطعة وقصيدة. المقطعة تحمل آثار المرحلة السيريالية مع محاولة للإفلات من سيطرة القافية الموحدة والوزن الموحد. أما القصيدة فكانت بعنوان" انعتاق" ثم توقف بعد تلك القصيدة وقفة قصيرة. وكان قد

تخرج من الجامعة وبدأ يعمل وأصبح – كما قال – رقما في بطاقات المعاشات والمرتبات. [٢٣]

ونتوقف قليلاً عند المقطعـة والقصـيدة. والمقطعـة منشورة في كتابه " حياتي في الشعر ص ٧٢". وهي قصيرة لأنها مكونة من خمس مقاطع، أو لهما من ثلاثة أبيات مـن بحر الرجز كل بيت من ثلاث تفعيلات. والمقطعان المكتوبان تحت هذا المقطع الأول مكون كل منهما من بيتين من الرجز المنهوك (**أي من تفعيلتين**) والمقطعان المقابلان كل منهما من أربعة أبيات من الرجز المنهو ك أيضاً. القصيدة إذن فيها محاولة متعمدة للتنويع والتغيير في الشـكل، وفيهـا كـذلك محاولة للكتابة على الطريقة السيريالية، ولكن الشـاعر لـم ينجح في كتابة قصيدة حقيقية.ولهذا فضلت ألا أنقلها هنا حتى لا أشغل القارئ بها. ومن الملاحظ أن تجربة صـلاح عبـد الصبور، في ذلك الوقت، وكان عمره عشرين عاماً، لم تكن قد نضجت بما فيه الكفاية أو أهلته لكتابـة قصـيدة حديثـة بالمفهوم الناضج للحداثة. ومن ثم نجد اسـتيعابه للسـيريالية غائماً، لأنه قائم على مجرد التلاعب ببعض الألفاظ . ولاشك أن هذا يتناقض مع ما أكدت عليه من قبـل – مـن وجهـة

نظري على الأقل – بخصوص نجاحه في كتابـة القصـيدة الرومانسية وعمره ستة عشر عاماً. ولكن المسالة هنا هي أن صلاح عبد الصبور لم يكن يريد الاستمرار أو النجـاح فـي ذلك النمط السائد من الشعر، بل كان يريد تقديم شعر جديـد، ومختلف عما سبق، شعر يجمع بين القدرة علـى اقتنـاص الفكرة الجديدة، الطريفة، الموحية،والقدرة على البناء المحكم للقصيدة. وكما نقل هو نفسه عن نيتشه فإن الفن العظيم هو الذي يستطيع أن يخدم هذين السيدين في وقت واحـد، بـأن يكون رقصاً ونحتاً معاً، يجمع بين خصائص الفنين: فرحـة الحياة في الرقص، وكمال التصميم في النحت" (**حياتي فـي الشعر ص ٢٧**). وشاعر مثل هذا يبحث عن طريق جديد لا يرضيه أن يسير على منوال السابقين حتى ولو برع في ذلك. وبالتالي لابد وأن يواصل البحث حتى يهتدي إلـى الطريـق الذي يبحث عنه، حتى وإن أصابته بعض العثرات. وهذا ما نجده أيضاً في قصيدة" انعتاق". وهذه القصيدة نُشـرت فـي مجلة" الثقافة" بالعدد ٧٢٩ الصادر فـي ١٥ ديسـمبر عـام ١٩٥٢. وهي مكونة من عشرة مقاطع مختلفة القافيـة، كـل مقطع من أربعة أبيات تُختم بقفل، على طريقة الموشـحات،

والقفل موحد القافية في كل المقاطع. ويحسُن أن ننقل منهـا إلى هنا المقطعين الأول والثاني. يقول صلاح عبد الصبور:

لذة عندي أن أسمع إعوال المقابر
ونعيب البومة الشأماء ما بين الحفائر
وصراخ النغم المأسور في خرس المزاهر
وأنين المشرق المخنوق في كف الدياجر
واحتضار الظلة الخضراء في قيظ اللهيبْ

الطُمى يا ريح أبواب القصور الشامخات
زمجري في هو ة الوادي وفوق الراسخات
أنت يا دنياي ديدان تنزت في رفات
كل أحلام بني الدنيا خيال، ترهات
فدعيني فوق أطلالك أشدوبالنعيبْ

ومن الواضح أن هذه القصيدة تجري على أسلوب الشاعر المهجري إيليا أبي ماضي في قصيدته المشهورة"

الطلاسم". ولنقرأ هذا المقطع من قصيدة" الطلاسم" لنرى كيف يتشابه معه المقطع الأول في قصيدة صلاح عبد الصبور. يقول:

لذة عندي أن أسمع تغريد البلابل
وحفيف الورق الأخضر أو همس الجداول
وأرى الأنجم في الظلماء تبدو كالمشاعل
أترى منها أم اللذة مني..... لست أدري؟

ولهذا فإن صلاح عبد الصبور لم يدرج هذه القصيدة" انعتاق" في أي ديوان من دواوينه [(٢٤)]، إذن فقد ظل هذا الشاعر في حالة حيرة وتنقيب وبحث عن نفسه حتى عام ١٩٥٢، لكنه خلال هذا العام نفسه كتب قصيدتين (**وفق ما تحت أيدينا من مصادر**) لا أتردد في أن أعتبرهما بدايته الحقيقية في الشعر الحديث، هما قصيدة" الرحلة" وقصيدة" أبي". والقصيدتان نُشرتا بعد ذلك، عام ١٩٥٧، ضمن ديوانه الأول" الناس في بلادي". وفيما يتعلق بقصيدة الرحلة فقد أخبرنا هو نفسه في كتابه" حياتي في الشعر ص ١٦" أنه كتبها عام ١٩٥٢، أما قصيدة" أبي" فقد نُشرت في عدد ٥

يناير ١٩٥٣ بمجلة" الثقافة" وهناك قصيدة ثالثة نُشرت أيضاً بالمجلة المذكورة عدد أو ل ديسمبر ١٩٥٢ عنوانها" حياتي في وعود"، وهي قصيدة رومانسية، لعلها من بقايا المرحلة الماضية أو فيها أصداء منها، ولأنه كان يريد أن يتخلص من هذا اللون من الشعر فإنه لم يدرجها أيضاً في أي ديوان من دواوينه [٢٥]. نعود إلى قصيدة" الرحلة" وننقل نصها كاملاً. تقول:

الصـ ـبح يدرج في	والليـ ـ ـل يحـبو
طـ ـفولته	حـ ـبو منهزم
والبـدر لملم	أسـ ـ ـ ـتار أو بتـه،
فـ ـوق قريتنـ ـا	ولم أنـ ـ ـ ـم
جـ ـام وإبريق	وسـ ـ ـماء صـ ـيف
وصـ ـ ـ ـومعة	ثـ ـرة النعم
قد كرمت	وتقطـ ـ ـرت
أنفاسـ ـ ـ ـها	أنداؤهـ ـ ـا
رئتـ ـي	بفمـ ـ ـي
ونجيمـ ـ ـة	لحظت شرودي لحظ

تغفـ ـو بنافـ ـذتي   مبتسـ ـم

وصـ ـ ـ ـدى لموال   وحفيف موسيقى من

يعاودنـ ـي   السـ ـدم

ورؤى أنضرها   وألمهـ ـا ويذرها

وأقطفـ ـها   سـ ـ ـ ـ ـ ـ ـأمي

وعرائس تختال في   بين الدفـ ـوف

حلمي   وضـ ـ ـ ـجة النغم

وأطـ ـل مأخوذاً   تيجـ ـانها ويهزني

فتبسـ ـ ـ ـم لي   ضـ ـ ـ ـرمي

وترودها كفـ ـي   حس الدمـ ـ ـى وبرودة

فيفجـ ـ ـ ـ ـعني   الصنم

قممي تتنكّـ ـ ـَرُ لي   من بعـ ـ ـ ـد إلفـ ـي

مسـ ـ ـ ـالكها   روعة القمم

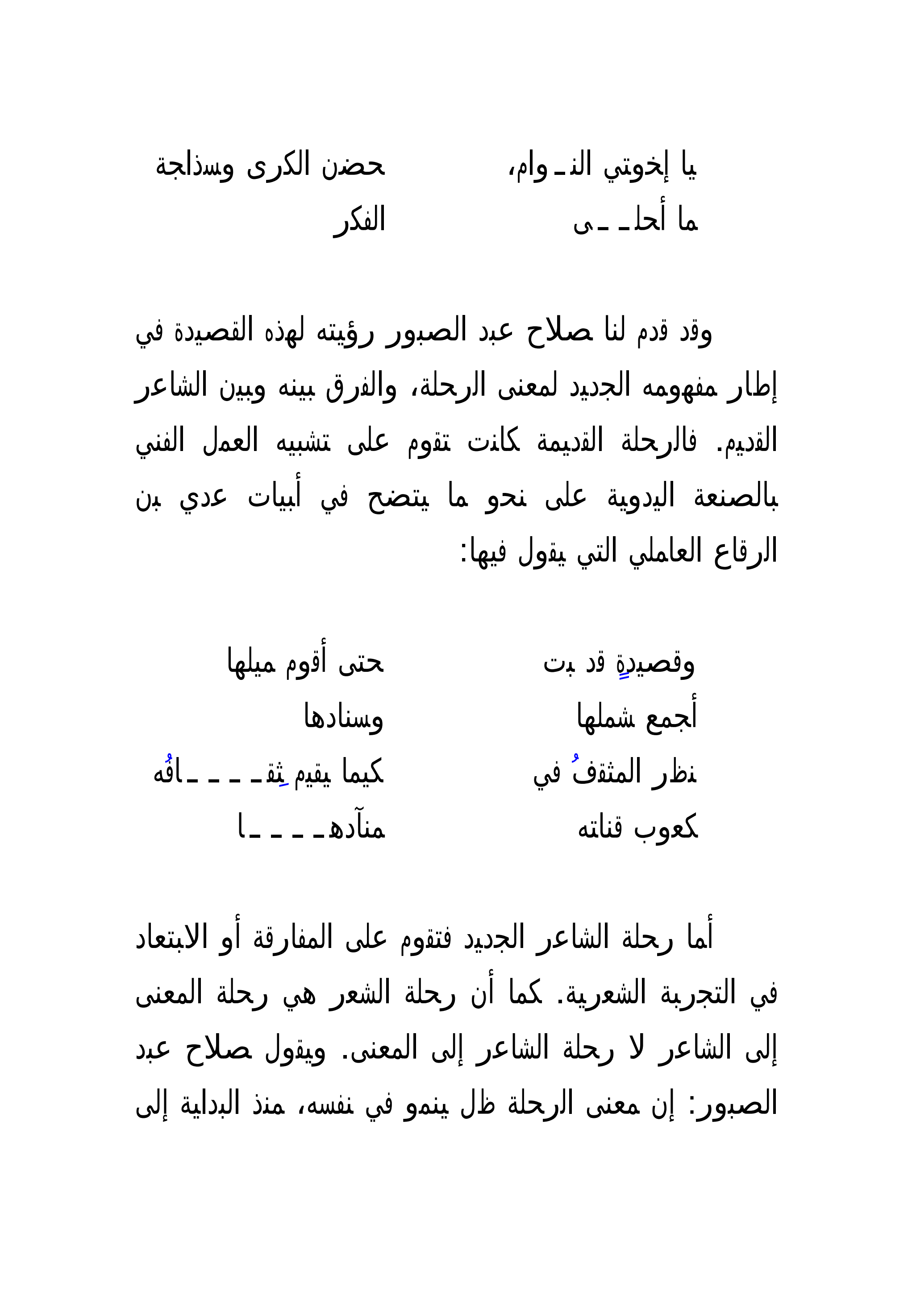
يا رحلة المعنى على   قري بجدبي، عانقي

خلادي   عدمـ ـي

****

ولى المساء وجوه   الصبحُ أشرق وجهه

السحري   الخمري

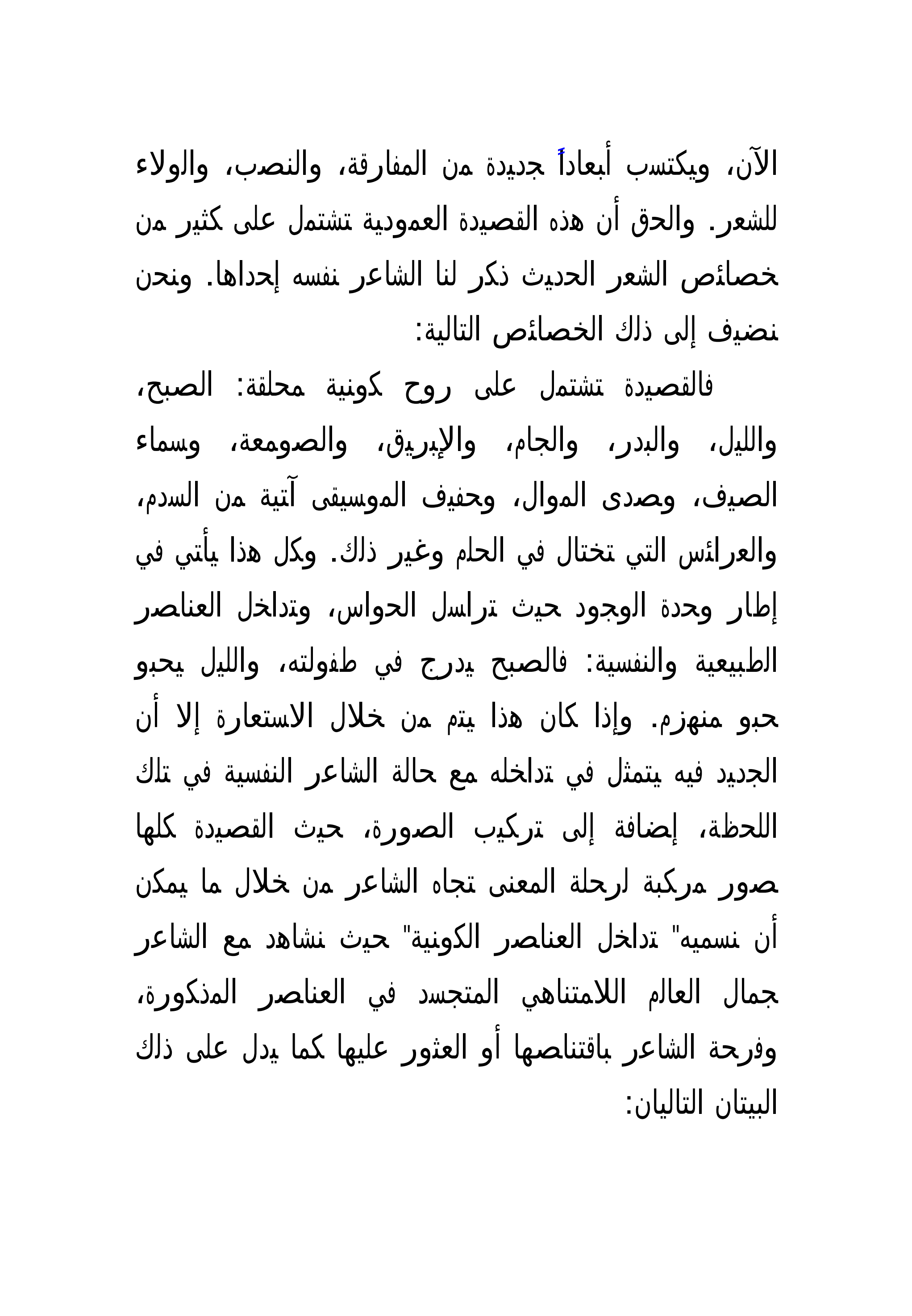


يا إخوتي النـ ـوام، ما أحلـ ـى	حضن الكرى وسذاجة الفكر

وقد قدم لنا صلاح عبد الصبور رؤيته لهذه القصيدة في إطار مفهومه الجديد لمعنى الرحلة، والفرق بينه وبين الشاعر القديم. فالرحلة القديمة كانت تقوم على تشبيه العمل الفني بالصنعة اليدوية على نحو ما يتضح في أبيات عدي بن الرقاع العاملي التي يقول فيها:

وقصيدةٍ قد بت أجمع شملها	حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقفُ في كعوب قناته	كيما يقيم ثِقـ ـ ـ ـافُه منآدهـ ـ ـ ـا

أما رحلة الشاعر الجديد فتقوم على المفارقة أو الابتعاد في التجربة الشعرية. كما أن رحلة الشعر هي رحلة المعنى إلى الشاعر لا رحلة الشاعر إلى المعنى. ويقول صلاح عبد الصبور: إن معنى الرحلة ظل ينمو في نفسه، منذ البداية إلى



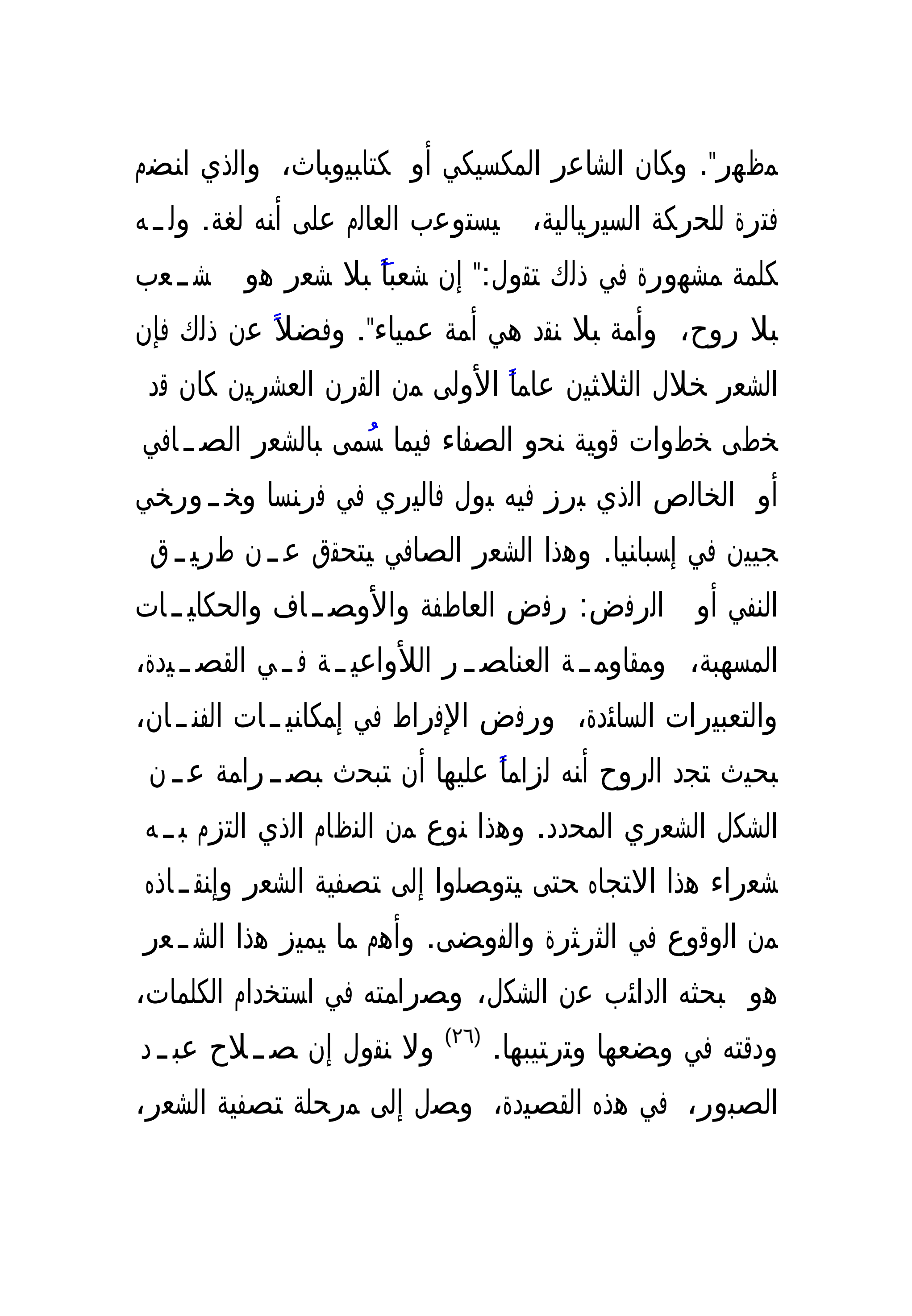
الآن، ويكتسب أبعاداً جديدة من المفارقة، والنصب، والولاء للشعر. والحق أن هذه القصيدة العمودية تشتمل على كثير من خصائص الشعر الحديث ذكر لنا الشاعر نفسه إحداها. ونحن نضيف إلى ذلك الخصائص التالية:

فالقصيدة تشتمل على روح كونية محلقة: الصبح، والليل، والبدر، والجام، والإبريق، والصومعة، وسماء الصيف، وصدى الموال، وحفيف الموسيقى آتية من السدم، والعرائس التي تختال في الحلم وغير ذلك. وكل هذا يأتي في إطار وحدة الوجود حيث تراسل الحواس، وتداخل العناصر الطبيعية والنفسية: فالصبح يدرج في طفولته، والليل يحبو حبو منهزم. وإذا كان هذا يتم من خلال الاستعارة إلا أن الجديد فيه يتمثل في تداخله مع حالة الشاعر النفسية في تلك اللحظة، إضافة إلى تركيب الصورة، حيث القصيدة كلها صور مركبة لرحلة المعنى تجاه الشاعر من خلال ما يمكن أن نسميه" تداخل العناصر الكونية" حيث نشاهد مع الشاعر جمال العالم اللامتناهي المتجسد في العناصر المذكورة، وفرحة الشاعر باقتناصها أو العثور عليها كما يدل على ذلك البيتان التاليان:

وعرائس تختال في حلمي | بين الدفـوف وضـ ـ ـجة النغم
وأطـل مأخوذاً فتبسـ ـ ـم لي | تيجـ ـانها ويهزني ضـ ـ ـرمي

ولعل أهم ما في هذه القصيدة – من وجهة نظري – هو وعي صلاح عبد الصبور بأهمية اللغة. وقد سبق أن ذكرت قوله إن ما استوقفه عند ت. س. إليوت في مطلع الشباب هو جسارته اللغوية، صحيح أن هذه الجسارة اللغوية كانت تتمثل بصفة خاصة عند إليوت في استخدامه للغة الدارجة وتوظيفه لمفردات الحياة اليومية في البناء المحكم للقصيدة، ولكن الاهتمام باللغة على أية حال، خلال النصف الأول من القرن العشرين، كان قد تحول إلى تراث مهم جداً بدءاً من البرناسيين في منتصف القرن التاسع عشر، ومن بعدهم الرمزيين، ثم الحركات الطليعية في العقد الثاني من القرن العشرين والأجيال التي جاءت بعد ذلك.

يقول الشاعر الفيلسوف الوجودي ميجيل دي أو نامونو (**من جيل ١٨٩٨ في إسبانيا**):" إن ثورية اللغة هي أعمق ثورة نقوم بها، وبدونها تكون الثورة فـي الأفكـار مجـرد



مظهر". وكان الشاعر المكسيكي أو كتابيوبات، والذي انضم فترة للحركة السيريالية، يستوعب العالم على أنه لغة. ولـه كلمة مشهورة في ذلك تقول:" إن شعباً بلا شعر هو شـعب بلا روح، وأمة بلا نقد هي أمة عمياء". وفضلاً عن ذلك فإن الشعر خلال الثلاثين عاماً الأولى من القرن العشرين كان قد خطى خطوات قوية نحو الصفاء فيما سُمى بالشعر الصـافي أو الخالص الذي برز فيه بول فاليري في فرنسا وخـورخي جيين في إسبانيا. وهذا الشعر الصافي يتحقق عـن طريـق النفي أو الرفض: رفض العاطفة والأوصـاف والحكايـات المسهبة، ومقاومـة العناصـر اللاأواعيـة فـي القصـيدة، والتعبيرات السائدة، ورفض الإفراط في إمكانيـات الفنـان، بحيث تجد الروح أنه لزاماً عليها أن تبحث بصـرامة عـن الشكل الشعري المحدد. وهذا نوع من النظام الذي التزم بـه شعراء هذا الاتجاه حتى يتوصلوا إلى تصفية الشعر وإنقـاذه من الوقوع في الثرثرة والفوضى. وأهم ما يميز هذا الشـعر هو بحثه الدائب عن الشكل، وصرامته في استخدام الكلمات، ودقته في وضعها وترتيبها. [٢٦] ولا نقول إن صـلاح عبـد الصبور، في هذه القصيدة، وصل إلى مرحلة تصفية الشعر،

بل إن شعره كله لم يدخل ضمن هذا اللون في أي وقت مـن الأوقات، لكنه اقترب كثيراً في هذه القصيدة، وفي غيرهـا، من مفهوم الصفاء الشـعري، برفضـه للعاطفيـة الذاتيـة، واهتمامه باللغة، والبناء أو التشكيل، وبُعـده عـن الهُلاميـة وعدم التحديد، وإدراجه للأحاسيس والعواطف ضمن نسـق متكامل، وهو ما أطلق عليه في كتابه" حياتي في الشعر ص ٢٨" المقدرة على بناء القصيدة الغنائية. ثم إن الإيقاع يمثـل عنصراً حاسماً في القصيدة التـي معنـا: إيقـاع العناصـر الطبيعية والحياتية وما يُرادفها من حالات نفسـية متأججـة، وتطلعات، وأشواق فضلاً عن إبداع الكلمة بوصفها عنصـراً إيجابياً داخل نسق، نابع من تجربة حياتية غامرة وجياشـة. كما أن صلاح عبد الصبور، في هذه القصيدة صار أكثر دقة في تحديد مشاعره الفياضة بعد أن ترك خلفـه الأحاسـيس المبهمة. ولهذا نجد الشاعر سعيداً بمسائه، وسعادته بطلـوع الصبح لا تقل عن ذلك:

ولى المساء وجوه السحري   الصبحُ أشرق وجهه الخمري

يا إخوتي النـ وام، حضن الكرى
ما أحلـ ـى وسذاجة الفكر

وننتقل إلى قصيدة" أبي" ونأخذ منها هنا المقطعين الأول والثاني وفقاً للنشر في مجلة" الثقافة" لأن القصيدة نُشرت في المجموعة الكاملة بدون توزيع للمقاطع، فضلاً عن إدماج عدد قليل جداً من الأبيات مع بعضها البعض. يقول صلاح عبد الصبور:

وأتى نعي أبي هذا الصباح...
نام في الميدان مشجوج الجبين
حوله الذؤبان تعوي والرياح
ورفاق قبلوه خاشعين
وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض في وقع منفر
طرقوا الباب علينا
وأتي نعي أبي.
***

كان فجراً موغلاً في وحشته

مطر يهمى وبرد وضباب

ورعود قاصفة

قطة تصرخ من هو ل المطر

وكلاب تتعوى

مطر يهمي وبرد وضباب

وأتينا بوعاء حجري

وملأناه تراباً وخشب

وجلسنا

نأكل الخبز المقدد

وضحكنا لفكاهة

قالها جدي العجوزْ

وتسالْ

من ضياء الشمس موعد

فتفاءلنا وحيينا الصباح

وبأقدام تجر الأحذية

وتدق الأرض في وقع منفر

طرقوا الباب علينا

وأتى نعي أبي.

فهذه القصيدة تحمل كل الخصائص المميزة لشعر صلاح عبد الصبور: جسارة في استخدام اللغة على طريقة ت. س. إليوت. ومن ثم لم يعد منفراً أن تقرأ بيتاً يقول" وبأقدام تجر الأحذية". وفي كتاب" حياتي في شعر" الفصل رقم ٥ يقدم صلاح عبد الصبور تأملات مهمة في هذا الموضوع، وينقل مقطعاً من قصيدة إليوت" الأرض الخراب" ترد فيه مفردات التايبست، والشاي، وعلب الصفيح، والغسيل المنشور، والأطقم الداخلية، والجوارب... إلخ. ولا شك أن هذه اللغة الجديدة مثّلت له صدمة في البداية، أو لم يحس بها إحساساً كاملاً، لكنه أدرك بعد قليل أن الشعر لا قاموس له، وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمدٍ ليس بقريب. وكما يقول أيضاً فإنه تأثر بهذه السمة في عهد باكر، كما نلاحظ في هذه القصيدة، وفي قصائد أُخرى من بينها" شنق زهران". وهذه السمة كانت قد صارت سمة عامة عند الشعراء الرواد. يقول عبد الوهاب

البياتي في قصيدة" سوق القرية" من ديوان" أباريق مهشمة"(١٩٥٤):

الشمس والحمر الهزيلة والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول الأيدي وفلاح يحدق في الفراغ

وصياح ديك فر من قفص وقديس صغير

" ماحك جلدك مثل ظفرك" و" الطريق إلى الجحيم

من جنة الفردوس أقرب" والذباب

والحاصدون المتعبون

والحالمون الطيبون

وخوار أبقار، وبائعة الأساور والعطور

كالخنفساء تدب:" قبرتي العزيزة يا سدوم!

" لن يُصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم"

وبنادق سود ومحراث ونار

تخبو، وحداد يراود جفنه الدامي النعاس.

فهذه لغة جديدة في الشعر العربي تُقابلنا فيها مفردات الأحذية، والتراب، والخشب، والخبز المقدد، وطرق الباب، والحمر الهزيلة، والذباب، والديك الذي فر من القفص، وخوار الأبقار، والمحراث، وسواها. إضافة إلى أن كل هذه المفردات والسياق الذي تنتظم فيه يرد على طريقة السرد القصصي، وكأننا أمام قصة أو حكاية يقدمها لنا الشاعر في لغة تجمع بين السرد القصصي، والإيحاء الشعري، والصورة (**وتسالْ/ من ضياء الشمس موعد**)، والوصف الشعري (**كان فجراً موغلاً في وحشته/ مطر يهمي وبرد وضباب/ ورعود عاصفة... إلخ**). وإذا كان السرد القصصي يعكس عناصر العالم الواقعي، فإن الإيحاء الشعري، والوصف الشعري، والصورة تنقل اللغة إلى مستوى آخر يعلو على المستوى الواقعي، أو كما قال النقاد البنيويون فإنه يمثل نوعاً من الانحراف DESVIACIÓN عن اللغة النمطية. وأنا أعتقد أن هذه الخصائص تحتاج إلى تناول أكثر عمقاً وشمولاً واتساعاً ومن ثم نتركها الآن لفرصة أُخرى، يتاح لنا فيها التركيز على هذا الموضوع.

صلاح عبد الصبور متعدد المواهب:

من الواضح أن صلاح عبد الصبور في بداياتـه كـان يجرب أنواعاً وأجناساً مختلفة من الإبداع. ففي المجلد الـذي أصدرته من مجلة" الثقافة" الأسـبوعية (**مـن ١ ديسـمبر ١٩٥٢ إلى ٥ يناير ١٩٥٣**) الهيئة العامـة لـدار الكتـب والوثائق القومية وقدم له الدكتور محمود فهمي حجازي، نجد صلاح عبد الصبور قد أسهم في الأعداد السـتة إسـهامات متنوعة بدءاً من القصيدة المقطعية" حياتي وعود" و" انعتاق"، وانتقالاً إلى قصيدة" أبي" في آخر عدد، وهي قصيدة دخلت – كما أسلفنا- ضمن إبداعه الجديد، ونشرت بعـد ذلـك عـام ١٩٥٧ في ديوانه الأول" الناس في بلادي". وإضافة إلى ذلك نجد القصة القصيرة المؤلفة والقصة القصيرة المترجمة. ومن النوع الأول هناك قصتان تدور حبكتهما حـول الموضـوع الأثير في شعر صلاح عبد الصبور وهو النـاس الفقـراء والصعوبات التي يواجهونها. ولنقرأ هذه السطور القليلة منها والتي تقول:" وأحس فجأة بالإشفاق على هؤلاء الناس. إنهـم دمي ممزقة يحركها قدر جائر، فإذا شكت كفـرت. آمـالهم كقبض الريح. هو نفسه بنى له أبوه مجداً سامقاً... وها هـو

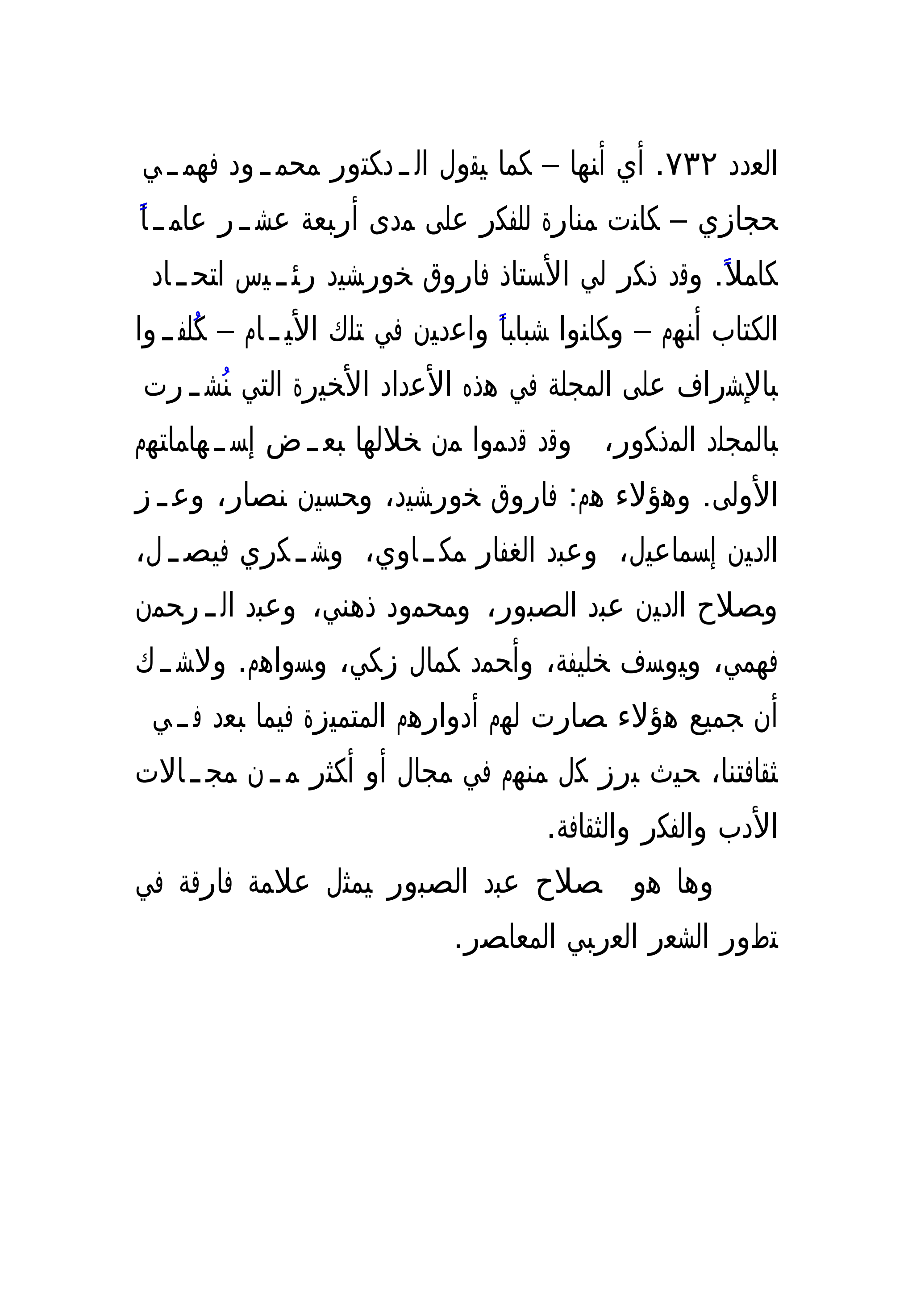
ذا شئ حائر لا يدري أين سيلقي به فجر الغد. وهذه الوجوه الشاحبة التي رآها الليلة في آخر ترام، فـيهم عمـال أفنـوا يومهم بين فكي آلة لا يعرفون من أمرها شيئاً، ونساء قضين الهزيع الأول من الليل بين أيدي رجال نالوا منهن أقصى ما يناله الرجل من المرأة... إلخ". أليس هذا هو العـالم الـذي سوف نطالعه بعد ذلك في قصائد" الناس في بلادي" كقوله في القصيدة التي تحمل نفس هذا العنوان:

بالأمس زرتُ قريتي، قد مات عمي مصطفى
ووسدوه في الترابْ
لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن)
وسار خلف نعشه القديمْ
من يملكون مثله جلباب كتانٍ قديمْ
لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)
فالعام عام جوع

والقصة الثانية في عدد ٢٩ ديسمبر ١٩٥٢ وعنوانها" الشمعة" وهي قصة طويلة نسبياً، كما أنها مثل سابقتها تنحو

نحواً واقعياً، ويمكن أن نصنفها ضمن ما يُسمى بقصص العادات، حيث يقدم لنا حياة أسرة، والشخصية الرئيسية فيها هي شخصية" الست بهية". والحق أن صلاح عبد الصبور لووجه نفسه ناحية القصة القصيرة لأبدع إبداعاً جميلاً في هذا الجنس الأدبي، ولكن من الواضح أن الشعر ملك عليه أقطار نفسه.

وفي عدد ٢٢ ديسمبر ١٩٥٢ نجـد قصـة مترجمـة لسومرست موم عنوانها" لويز". وهكذا يتعدد إنتـاج صـلاح عبد الصبور بين الشعر، والقصة القصيرة، والترجمة. ويبدو أنه كان يقدم إسهامات أيضاً في مجال النقد، لأن بهذه الأعداد متابعات نقدية موقعة بحـروف (ص. أ. ع)، ومتابعـات أُخرى موقعة بحروف (أ. ك. ز) وإذا كانت الثانية تشـير إلى أحمد كمال زكي وفإن الأولى تشير إلى صلاح الدين عبد الصبور وهو الاسم الذي كان يكتب به في ذلـك الوقـت. ومجلة" الثقافة" كان يُصدرها الدكتور أحمد أمين، ويتعـاون معه آخرون من كبار الكتاب في ذلك الوقت مثل محمد فريد أبو حديد. وعددها الأول صدر في الثالث مـن ينـاير سـنة ١٩٣٩، واستمرت إلى الخامس من يناير سنة ١٩٥٣ وهـو



العدد ٧٣٢. أي أنها – كما يقول الـدكتور محمـود فهمـي حجازي – كانت منارة للفكر على مدى أربعة عشـر عامـاً كاملاً. وقد ذكر لي الأستاذ فاروق خورشيد رئـيس اتحـاد الكتاب أنهم – وكانوا شباباً واعدين في تلك الأيـام – كُلفـوا بالإشراف على المجلة في هذه الأعداد الأخيرة التي نُشـرت بالمجلد المذكور، وقد قدموا من خلالها بعـض إسـهاماتهم الأولى. وهؤلاء هم: فاروق خورشيد، وحسين نصار، وعـز الدين إسماعيل، وعبد الغفار مكـاوي، وشـكري فيصـل، وصلاح الدين عبد الصبور، ومحمود ذهني، وعبد الـرحمن فهمي، ويوسف خليفة، وأحمد كمال زكي، وسواهم. ولاشـك أن جميع هؤلاء صارت لهم أدوارهم المتميزة فيما بعد فـي ثقافتنا، حيث برز كل منهم في مجال أو أكثر مـن مجـالات الأدب والفكر والثقافة.

وها هو صلاح عبد الصبور يمثل علامة فارقة في تطور الشعر العربي المعاصر.

الهوامش

1. انظر نشأت المصري" صلاح عبد الصبور الإنسان والشاعر"، مكتبة الأسرة ٢٠٠٠، القاهرة، ص ٥٩.
2. صلاح عبد الصبور" ماذا يبقى منهم للتاريخ؟"، دار الكاتب العربي للطباعة القاهرة، بدون تاريخ، ص ٦
3. د. حامد أبو أحمد" الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة"، كتاب الرياض، العدد ٣٠، يونيو١٩٩٦، ص ١٨.
4. انظر نازك الملائكة" قضايا الشعر المعاصر"، دار العلم للملايين، بيروت، نيسان (أبريل)١٩٨٣، الطبعة السابعة، من أو ل الكتاب إلى ص ٤٠.
5. د. عبد ا محمد الغذامي" المرأة واللغة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص ١٨١.
6. د. إحسان عباس" اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، عالم المعرفة، الكويت، صفر/ ربيع الأول ١٣٩٨ هـ ـ الموافق فبراير (شباط) ١٩٧٨ م، ص ٢١.
7. د. عز الدين إسماعيل" الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة، بدون تاريخ، من أو ل الكتاب إلى صفحة ٧٨.

٨. كمال خير بك" حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر"، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص ٤٤.
٩. انظر اعتدال عثمان، عرض لكتاب" اتجاهات الشعر العربي الحديث" تأليف سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة" فصول"، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو١٩٨١، ص ٢٧٩ – ٢٨٤.
١٠. د. أحمد عبد الحي" شعر صلاح عبد الصبور الغنائي: الموقف والأداة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٨.
١١. محمد الفارس" الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٨ و٢٠.
١٢. انظر د. محمد بدوي" الجحيم الأرضي: قراءة في شعر صلاح عبد الصبور"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.
١٣. مديحة عامر" قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
١٤. انظر د. حامد أبو أحمد" عبد الوهاب البياتي.. القيثارة والذاكرة"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٤٧.
١٥. د. إحسان عباس، المرجع المذكور، ص ٥٦.
١٦. القيثارة والذاكرة، ص ٦٢.
١٧. صلاح عبد الصبور" حياتي في الشعر" دار إقرأ، بيروت ١٤٠١ هـ، الموافق ١٩٨١ م. وهذا المرجع سوف نوظفه داخل المتن من خلال الإشارة إلى الصفحات التي يمكن أن نأخذ عنها بعض المعلومات أو الآراء.

١٨. انظر على سبيل التذكير، بعض هذه الأعمال مثل حوارنا المذكور معه، وكتابنا" عبد الوهاب البياتي في أسبانيا"، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢. وكتاب الدكتور محيي الدين صبحي" الرؤيا في شعر البياتي"، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨.

١٩. انظر مجلة" فصول" (المجلد الثاني – العدد الأول) أكتوبر ١٩٨١ حيث أعد كل من د. حمدي السكوت ومارسدن جونز ببليوجرافيا عن أعمال الشاعر وما كُتب عنه، ولا شك أن الببليوجرافيا تحتاج دائماً إلى إعادة نظر لإضافة كل ما يمكن اكتشافه.

٢٠. ممن طبقوا هذا النهج عباس محمود العقاد في كتابه عن ابن الرومي، والشيخ محمود محمد شاكر في كتابه عن المتنبي، وكذلك الدكتور طه حسين في كتابه أيضاً عن المتنبي، وإن كان طه حسين قد اتجه أكثر نحو الجوانب الفنية.

٢١. نقلت هذه الحكاية من كتاب محمد الفارس، المرجع المذكور، ص ١٥٨.

٢٢. نقلت بعض المعلومات الواردة في السطور السابقة من كتاب محمد الفارس المذكور، ومن كتاب" حياتي في الشعر" لصلاح عبد الصبور.

٢٣. انظر" حياتي في الشعر" ص ٥٣ و٣٠ و٧١ – ٧٣.

٢٤. انظر د. أحمد عبد الحي، المرجع المذكور، ص ٣٩ – ٤٠.

٢٥. في الببليوجرافيا التجريبية التي قام بها د. حمدي السكوت ود. مارسدن جونز ونشرها المجلس الأعلى للثقافة في كتاب عام ٢٠٠١ وجدتهما يقولان إن قصيدة " حياتي وعود" نشرت في مجلة" الثقافة" في ١٩٥٢/١٢/١ وأُعيد نشرها في ديوان" الناس في بلادي"، القاهرة، ١٩٨١. وقد جعلتني هذه المعلومة أعود إلى تصفح الأعمال الكاملة مرة أُخرى فلم أعثر لها على أثر.

٢٦. انظر" خورخي جيين والشعر الصافي" ضمن كتابنا" قراءات في أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٣٤.

النقاد وتلقي الشعر الحديث

تمهيد

إن ظاهرة الشعر الحديث ظاهرة جديدة في كل أنحاء العالم. وقد جاءت مواكبة لنوع من التغيير في الرؤية والمنطلقات الفكرية. فبعد أن كانت الرؤية تقوم على محاكاة الطبيعة أو الواقع أصبحت تأخذ مسارات أُخرى فتوغل في استبطان الذات وترصد ما يمور فيها من أحاسيس وانفعالات وأوهام وهواجس، أو تغوص فيما وراء الحس في محاولة لاكتشاف الجوانب الأُخرى الخفية في حياة الإنسان، أو تلجأ إلى التعبير بالرمز لتوليد مجموعة من الإيحاءات التي تُضفي على العمل الفني جواً من السحر والإبهام والغموض. أما عن عمر القصيدة الحديثة في أو ربا فإنه يتجاوز القرن بعقود قليلة، وذلك منذ أن ظهرت أولى قصائد الحركة الرمزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد رائدها الفرنسي شارل بودلير. وقد تميزت عناصر البناء الجديد للقصيدة بإحلال الخيال محل الواقع، والتأكيد على حطام العالم لا على وحدته، والمزج بين عناصر متنافرة وناشزة، والتأثير

السحري عن طريق الغموض والإلغاز وسحر اللغة، واعتماد الذهن بديلاً عن العاطفة، وهو ما أطلق عليه بعض النقاد الأوربيين" إطراح النزعة البشرية" وما أسماه الفيلسوف الناقد الإسباني خوسيه أو رتيجا إي جاسيت" تجريد الفن" [١]

وفيما يتعلق بالقصيدة الحديثة في العالم العربي نجد أن عمرها لم يبلغ بعد الخمسين عاماً، وذلك منذ أن ظهرت أولى تجارب الشعر الحر في أو أخر الأربعينيات الميلادية على يد نازك الملائكة أو بدر شاكر السياب أو غيرهما (**وهذه قضية مازال التنازع عليها محتدماً**).

ثم تفاوتت سنوات البدء في كل بلد عربي حسب طبيعته وظروفه. وإذا أخذنا مثالاً من المملكة العربية السعودية نجد أن بواكير الشعر الحديث فيها تعود إلى منتصف الستينيات تقريباً عندما عقدت جماعة من الشباب العزم على أن تُحدث انتقالة نوعية في الشعر السعودي تواكب ما كان يُنتجه أضرابهم في العالم العربي. أخذ هؤلاء الشباب ينشرون، منذ ذلك الوقت، قصائدهم الجديدة في الصحف والمجلات، ولكن البدء الحقيقي لشعر التفعيلة في المملكة – كما يقول الدكتور سعد البازعي – يظل مرتبطاً بظهور أول مجموعة شعرية

كُتبت جميع قصائدها على نمط ذلك الشعر، هي مجموعة" رسوم على الحائط" (١٩٧٧) لسعد الحميدين، تلتها مجموعة أحمد صالح" عندما يسقط العراف" (١٩٧٨)، ثم امتلأت الساحة الشعرية السعودية بعدد من الأسماء الشابة البارزة مثل على الدميني، وجار ا الحميد، وعبد الكريم العودة، وعبد ا الصيخان، ومحمد الثبيتي، ومحمد جبر الحربي.... إلخ (٢)

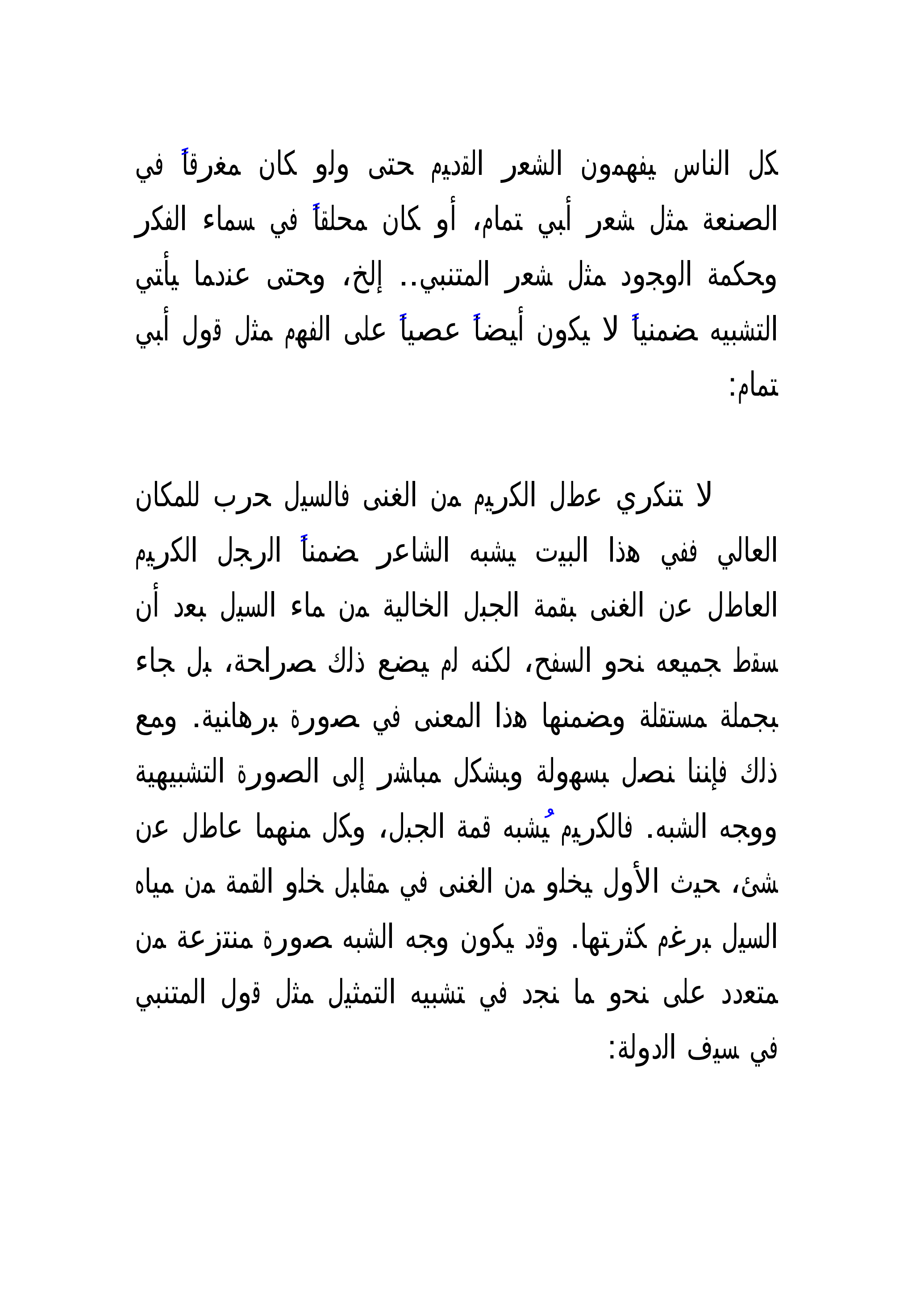
ولما كان هذا التوجه الشعري الحديث جديداً في كل أنحاء العالم، مع تفاوت في سنوات البدء – كما أسلفنا – فضلاً عن اختلافه الجذري عن كل ما سبق من شعر منذ أن عرف الإنسان هذا الفن الأدبي العريق، كان لابد أن تواكبه حركات نقدية تعمل على توضيح الفروق بين الشعر السابق بتاريخه الطويل والشعر الجديد الذي مازال يبحث عن ذائقة تناسبه، ومن خلال توضيح الفروق تبرز الخصائص والسمات التي يوصف بها الشعر الجديد. ولا شك أن كثيراً مما كُتب عن الشعر الحديث ينحو أنحاء أُخري مثل التركيز على التجربة الشعرية الحداثية في حد ذاتها بصرف النظر عما سبقها، أو الاقتصار على التحولات التي حدثت في شعر

التفعيلة منذ ظهوره حتى الآن... إلخ وكل هذه الدراسات تظل مطلوبة ومشروعة، ومع ذلك يظل المنحى الخاص بتوضيح الفروق وتقريب الظاهرة الشعرية الحديثة إلى أذهان المتلقين مطلباً مُلحاً في زمن مازالت فيه جمهرة كبيرة من المتلقين، بل من المثقفين أنفسهم يرفضون الشعر الحديث جملة وتفصيلا. ولاشك أن الساحة العالمية مليئة بالكتاب الذين برز هذا الجانب التوضيحي في كتاباتهم وإذا كنا لا نستطيع أن نُلم بهم جميعاً في هذا التمهيد فإننا سوف نتوقف عند تنظيرات ثلاثة أو أربعة منهم حتى نقف – باختصار – على الجهد الذي بذلوه في محاولات تقديم القصيدة الجديدة إلى القراء. وكما يقول الشاعر الفرنسي المعاصر رينيه شار" فإن الشعر الحديث يعني بالكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف". وإذا كانت هذه المقولة يمكن أن تنسحب على الشعر القديم فما بالك بالشعر الحديث الذي أو غل في استبطانه للذات ومحاولة استكشاف الأغوار السحيقة والمعتمة في حياة الإنسان!!.

بين صورتين :

عندما تصدى الناقد الأسباني المعاصر كارلوس بوسونيوفي كثير من كتبه لمهمة توضيح الأصول الفنية التي تحكم بناء القصيدة الحديثة عرض لبعض الوسائل الإجرائية التي تمكن القارئ من الكشف عن عالم هذه القصيدة وتقنياتها والأدوات التي تتوسل بها في الوصول إلى مناطق الإبهار والتأثير والدهشة. وسوف نقتصر في هذه العجالة على الإجراء الخاص بالتفريق بين الصورة التقليدية والصورة الإيحائية [٣].

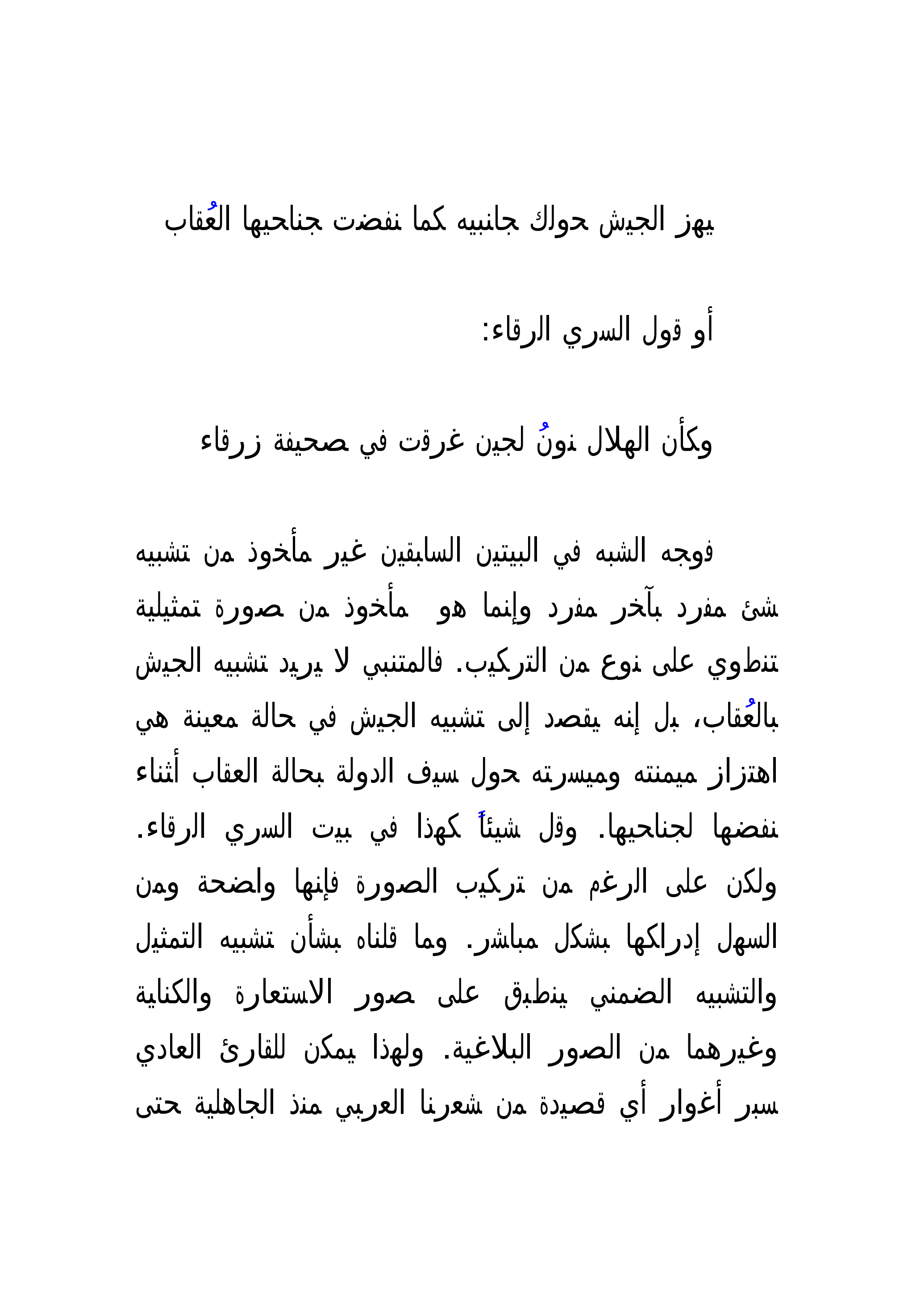
فالصورة التقليدية – كما يُسميها بوسونيو– وهي التي ظلت تُستخدم في الشعر الأوربي منذ القدم حتى نهايات الحركة الرومانتيكية، تقوم على المشابهة الموضوعية (مادية أو معنوية أو قيمية) التي يدركها الذهن بشكل مباشر بين شئ واقعي يُرمز له بـ" A" وشئ مُتخيل يُرمز له بـ" E". فعندما يقول أحد الشعراء" شعر من الذهب" يُدرك الذهن على الفور وجه الشبه بين الشعر والذهب، وهو هنا مادي أي الاشتراك في لون واحد هو " الصفرة" ولاشك أن هذه المشابهة الموضوعية التي يدركها الذهن على الفور تجعل



كل الناس يفهمون الشعر القديم حتى ولو كان مغرقاً في الصنعة مثل شعر أبي تمام، أو كان محلقاً في سماء الفكر وحكمة الوجود مثل شعر المتنبي.. إلخ، وحتى عندما يأتي التشبيه ضمنياً لا يكون أيضاً عصياً على الفهم مثل قول أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

ففي هذا البيت يشبه الشاعر ضمناً الرجل الكريم العاطل عن الغنى بقمة الجبل الخالية من ماء السيل بعد أن سقط جميعه نحو السفح، لكنه لم يضع ذلك صراحة، بل جاء بجملة مستقلة وضمنها هذا المعنى في صورة برهانية. ومع ذلك فإننا نصل بسهولة وبشكل مباشر إلى الصورة التشبيهية ووجه الشبه. فالكريم يُشبه قمة الجبل، وكل منهما عاطل عن شئ، حيث الأول يخلو من الغنى في مقابل خلو القمة من مياه السيل برغم كثرتها. وقد يكون وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد على نحو ما نجد في تشبيه التمثيل مثل قول المتنبي في سيف الدولة:



يهز الجيش حولك جانبيه كما نفضت جناحيها العُقاب

أو قول السري الرقاء:

وكأن الهلال نونُ لجين غرقت في صحيفة زرقاء

فوجه الشبه في البيتين السابقين غير مأخوذ من تشبيه شئ مفرد بآخر مفرد وإنما هو مأخوذ من صورة تمثيلية تنطوي على نوع من التركيب. فالمتنبي لا يريد تشبيه الجيش بالعُقاب، بل إنه يقصد إلى تشبيه الجيش في حالة معينة هي اهتزاز ميمنته وميسرته حول سيف الدولة بحالة العقاب أثناء نفضها لجناحيها. وقل شيئاً كهذا في بيت السري الرقاء. ولكن على الرغم من تركيب الصورة فإنها واضحة ومن السهل إدراكها بشكل مباشر. وما قلناه بشأن تشبيه التمثيل والتشبيه الضمني ينطبق على صور الاستعارة والكناية وغيرهما من الصور البلاغية. ولهذا يمكن للقارئ العادي سبر أغوار أي قصيدة من شعرنا العربي منذ الجاهلية حتى

نهاية الحركة الرومانسية أو بداية الحركة الحديثة. وهذه هي الذائقة الطويلة التي تربت عليها الغالبية العظمى من القراء المعاصرين. وما نجده أحياناً من تعقيد في بعض القصائد القديمة، كالشعر الجاهلي على سبيل المثال، فإن هذا التعقيد لا يتأتى من بناء القصيدة، أو حركتها، أو جوها العام أو منحاها العاطفي أو الذهني، وإنما يأتي من المفردات الكثيرة التي لم تعد شائعة الاستعمال، ومن ثم فإن هذه النوعية من القصائد لا تحتاج إلا إلى الصبر عليها في استعمال القاموس. وبمجرد الوقوف على معاني المفردات يمكن لأي قارئ أن يستوعب القصيدة بسهولة.

وأود في هذه النقطة أن أتوقف قليلاً لأوضح أن هذا التقسيم للصورة، وربط الصورة التقليدية بالشعر القديم لا ينطوي على أي بُعد قيمي، كما أن السهو له في إدراك وجه الشبه في الشعر القديم في مقابل الصعوبة التي سوف نراها في الشعر الحديث ليست هي الأخرى مجالاً للمفاضلة، بمعنى أن يتصور أحد أن الشعر الحديث هو الأفضل والأبقى والأنفع، وإنما يأتي كل هذا في إطار رؤيتنا التي تقوم على أن لكل عصر خصائصه، ولكل جيل قيمه وأهدافه

ومرتكزاته، وأن نهر الإبداع الإنساني تيار متدفق لا يعرف التوقف. ومن ثم لابد أن تكون الرؤية شاملة والأحكام متوازنة، فامرئ القيس وطُرفة والبحتري والمتنبي وأبو العلاء وغيرهم باقون في ذاكرة هذا الجيل وإن أُضيفت إليهم قمم أُخرى مثل السياب وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وخليل حاوي وغيرهم.

نأتي على الصورة الثانية، وهي التي يُسميها كارلوس بوسونيو" الصورة الإيحائية". وهذه خاصة بالشعر الحديث. ويمكن القول إنها بدأت مع بودلير. وهذه الصورة تجعلنا ننفعل دون أن يصل عقلنا إلى إدراك أي وجه منطقي للمشابهة بين" A" و" E"، أي بين المشبه والمشبه به، لا بشكل مباشر أو غير مباشر، ويكفينا أن نحس بالشبه العاطفي بين الشيئين. ويصف بوسونيو هذه الصورة بأنها غير عقلية، وأنها أيضاً ذاتية. أما كونها غير عقلية فلأنها لا تعتمد على وجه منطقي للمشابهة كما أسلفنا، وكونها ذاتية فلأنها مستخلصة من انفعال عاطفي إزاء البيت أو القصيدة. واستخلاص وجه الشبه عن طريق الإحساس العاطفي لا يتعارض مع خاصية رئيسية من خواص الشعر الحديث وهي

اعتماده على الذهن كما سوف نرى فيما بعد. ويمثل كارلوس بوسونيو للصورة الإيحائية بالمثال التالي:

" العصفور مثل قوس قزح"

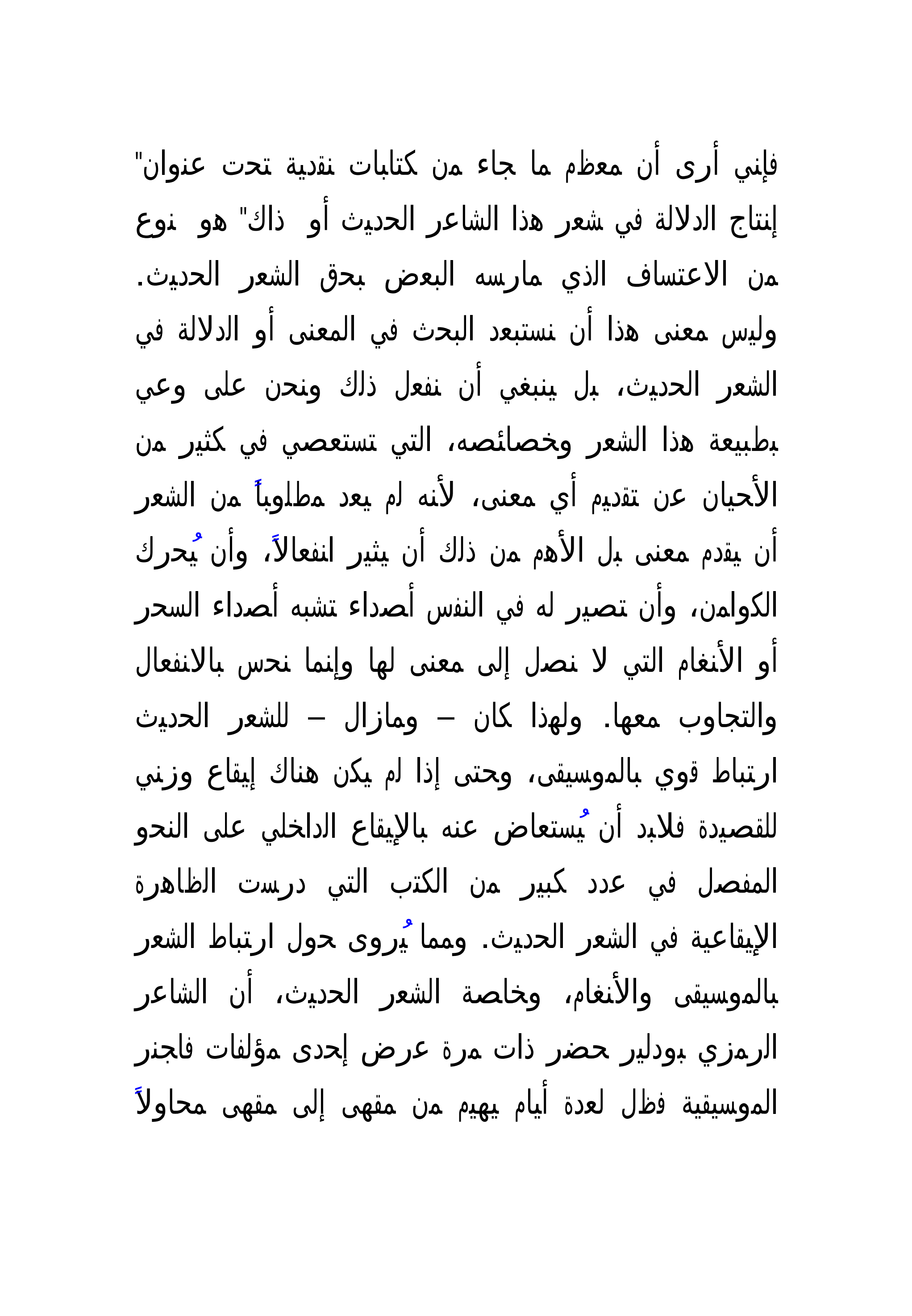
ففي هذا المثال نجد العصفور" A" أو المشبه، وقوس قزح" E" أو المشبه به متباعدين في الظاهر، ولكنهما يثيران لدى القارئ شعوراً متماثلاً: إنه الشعور بالبراءة الذي نستقبله في شئ من الحنان. وبهذا فإن العصفور (A) وقوس قزح (E) يتشابهان عاطفياً في معنى غير معقول، أي على عكس ما يحدث في الصورة التقليدية التي يتسم فيها وجه الشبه بالعقلانية والمنطقية. وهكذا فإن (A) و(E) يتشابهان فقط في شئ واحد، هو أنهما قد أصبحا رمزين لمرموز واحد، أي أن العصفور وقوس قزح على الرغم مما بينهما من تباعد في العقل والمنطق قد صارا ينتظمان عاطفياً في وجه شبه واحد هو البراءة. وهذا المعنى لا ينطبق عليهما في الواقع ولكن التعبير بهذا الشكل يُعطينا انطباعاً

عاطفياً بأنهما كذلك. ويصل إلينا وجه الشبه على النحو التالي:

الجانب الواقعي: العصفور (**= صغر الحجم، خفة، عدم قدرة للدفاع عن النفس = طفل صغير غير قادر على الدفاع عن نفسه = طفل برئ = براءة**) = عاطفة البراءة في وعي الشخص.

الجانب غير الواقعي: قوس قزح (**= ألوان مغسولة، نظيفة، صافية = صفاء = طفل صاف = طفل برئ = براءة**) = عاطفة البراءة في وعي الشخص.

وهكذا فإننا من خلال عاطفة البراءة الموضحة إجرائياً نستطيع أن نحس بالطاقة الشعرية في البيت المذكور" العصفور مثل قوس قزح". وإذا أصر قارئ ما على أن يرى وجهاً عقلانياً منطقياً للمشابهة بين العصفور وقوس قزح فإنه لن يصل إليه بسهولة وحتى لووصل إلى نوع من المشابهة فإنها سوف تكون عرضة لعشرات من التخريجات أو الاستنتاجات الأخرى التي يكون لها نفس الحق في المنافسة والإدلاء بدلوها ي إطار ما يُسمى بمسألة" الاختلاف" التي صارت قاسماً مشتركاً في كل التيارات النقدية الأخيرة. ولهذا


فإنني أرى أن معظم ما جاء من كتابات نقدية تحت عنوان" إنتاج الدلالة في شعر هذا الشاعر الحديث أو ذاك" هو نوع من الاعتساف الذي مارسه البعض بحق الشعر الحديث. وليس معنى هذا أن نستبعد البحث في المعنى أو الدلالة في الشعر الحديث، بل ينبغي أن نفعل ذلك ونحن على وعي بطبيعة هذا الشعر وخصائصه، التي تستعصي في كثير من الأحيان عن تقديم أي معنى، لأنه لم يعد مطلوباً من الشعر أن يقدم معنى بل الأهم من ذلك أن يثير انفعالاً، وأن يُحرك الكوامن، وأن تصير له في النفس أصداء تشبه أصداء السحر أو الأنغام التي لا نصل إلى معنى لها وإنما نحس بالانفعال والتجاوب معها. ولهذا كان – ومازال – للشعر الحديث ارتباط قوي بالموسيقى، وحتى إذا لم يكن هناك إيقاع وزني للقصيدة فلابد أن يُستعاض عنه بالإيقاع الداخلي على النحو المفصل في عدد كبير من الكتب التي درست الظاهرة الإيقاعية في الشعر الحديث. ومما يُروى حول ارتباط الشعر بالموسيقى والأنغام، وخاصة الشعر الحديث، أن الشاعر الرمزي بودلير حضر ذات مرة عرض إحدى مؤلفات فاجنر الموسيقية فظل لعدة أيام يهيم من مقهى إلى مقهى محاولاً

البحث عن فرقة موسيقية تستطيع أن تقدم مرة أُخرى ما صار مستكناً في ذاكرته المستقبِله (**بكسر الباء**). ومما قرأناه لبول فرلين (**من كبار شعراء الرمزية أيضاً**) في هذا الشأن قوله:

بالموسيقى أيضاً ودائماً
ليكن شعرك هو الشئ المحلق
حتى ليحس المرء بأنه يخرج من الروح متوجهاً
نحو سماوات أُخرى ونحو حب آخر [٤].

وثمة قضية أُخرى تتصل بالسابقة كان من نتيجتها المباشرة اختلاط الحابل بالنابل في الشعر الحديث، هي ما يمكن أن نسميها" بالإيهام النقدي". وذلك أن الكثيرين سواء ممن يكتبون الشعر أم من المتلقين قد تصوروا أن الشعر الحديث ليس إلا انتقالاً من عمود الشعر إلى شعر التفعيلة، ومن ثم فإن كتابته على هذا النحو تعطيه حق الدخول في هذا الاتجاه الجديد، وقد ساعد على رسوخ هذه الظاهرة بعض المناهج الشكلية التي لم تفرق، عند التحليل، بين قصيدة حقيقية وأخرى مفتعلة أو دخيلة. ولا شك أن هذا تصور

خاطئ لمفهوم الشعر ولمفهوم الحديث في آن. فالشعر، حتى القديم منه، له شروط أشار إليها المرزباني في موشحه بقوله:" ليس كل من عقد وزناً بقافية فقد قال شعراً. الشعر أبعد من ذلك مراما وأعز انتظاما". والشعر الحديث له خصائص تضاف إلى ما أنجزه النقاد القًدامى عن الشعر عامة. وليس كل من كتب قصيدة على النمط التفعيلي شاعراً حديثاً، أو حتى يستحق الدخول في ساحة الشعر!.

نعود إلى الصورة الإيحائية لنمثل لها من الشعر العربي الحديث بأبيات من قصيدة" تلويحة لمليحة أخرى للمطر" لعبد ا الصيخان. تقول:

مطر لا مطر

مطر وجهها ويداها تراب

وهذا الذي يتنامى على مرفقيها له ثمر

كالغياب

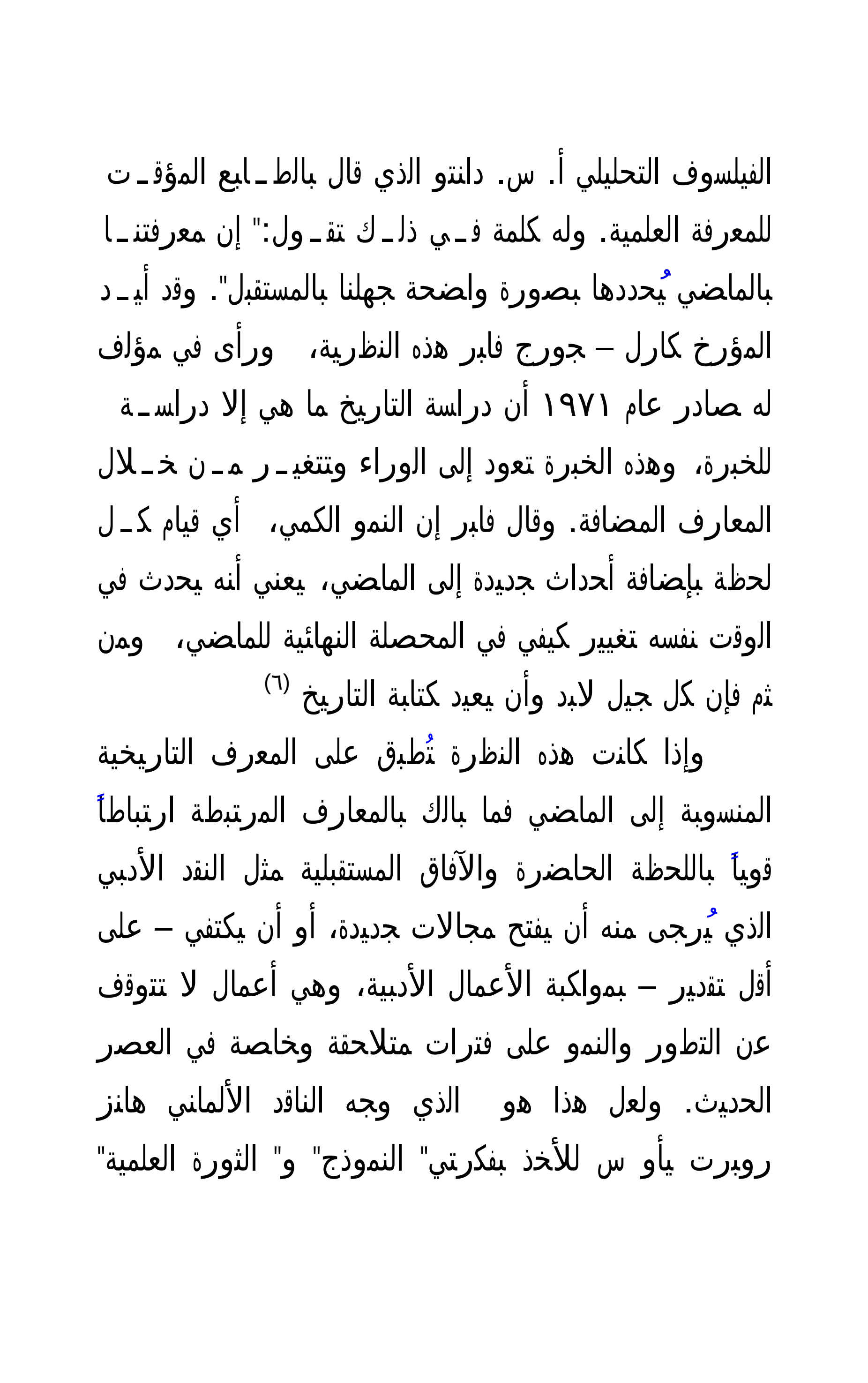
وهنا نجد ثلاثة تشبيهات هي تشبيه وجههـا بـالمطر، ويديها بالتراب، وثمر يتنـامى علـى مرفقيهـا بالغيـاب. ولنتوقف عند التشبيه الأخير لنجد الشاعر قد شبه ثمر شـئ يتنامى على مرفقيها بالغياب، وهذا الشئ ينبغي أن يكون نباتاً

لأن له ثمراً، ولأنه يتنامى، لكنه نبات سحري أو أسـطوري لأنه لا يتنامى على أرض خصبة بل على مرفقي امرأة، أما ثمره فإنه يُشبه بالغياب، أي أنه حاضر وغير حاضر في آن، ومن ثم فإنه يأتي منسجماً مع المطر واللامطر، ومع الوجـه المطر واليد التراب، أي أنه يـأتي ولا يـأتي، ويُمطـر ولا يمطر، ويثمر ولا يثمر. ونحن إذا بحثنا عن الصورة في هذا الشعر على أساس عقلاني أو منطقي سوف نجدها تفلت منـا مثلما يفلت الماء من يد قابضه. ومن ثم فإن علينا أن نتلقاهـا دون أن نكد ذهننا في البحث عـن دلالات عقليـة منطقيـة، خاصة وأن مثل هذا الشعر مؤهل لأن يصل إلينا عن طريق الانفعال العاطفي. ولا شك أن أي قارئ مهما كان موقفه من الشعر الحديث لابد أن ينفعل بهذه الأبيات وأمثالها، لأسـباب كثيرة من بينها إيقاعاتها المترابطة المنسجمة، وبناؤها لعـالم أسطوري متلاحم، ومزجها بين عناصر متنافرة، وإحلالهـا للخيال محل الواقع، ودخول كل هذا في نسق إبداعي متكامل وحس شعري مثير للدهشة. ولاشك أن الشاعر الذي يستطيع أن يُبدع هذه الكلمات ويضعها في نسق حداثي لابد أن يكون على وعي بسمات الشعر الحـديث وخصائصـه، ولابـد أن

يكون ملماً بكل أو معظم الأعمال الحديثة في الشعر العـالمي والعربي. ومن هنا ارتبطت القصيدة الحديثـة بمـا يُسـمى بالنزعة التثقيفية. وقد حدد الناقد الإسباني جيرمـو كـارنير ومعاني هذه النزعة في نقاط ثلاث نذكر من بينهـا" امـتلاك الشاعر لثقافة تظهر بصورة طبيعية وتلقائية في فعل الكتابة، طالما كان ينطلق من التكافؤ بين الخبرة اليوميـة والخبـرة الثقافية، حتى يؤدي إلى حدوث تعديلات في الحساسية تتأتى منها ضرورة المعرفة والمعرفة الذاتية التـي تجيـب عنهـا الكتابة" [٥] وهذه المعرفة والمعرفـة الذاتيـة تنتقـل، بفعـل الانفعال العاطفي، إلى المتلقي الذي يُحس بكل ما تزخر بـه الأبيات من شاعرية.

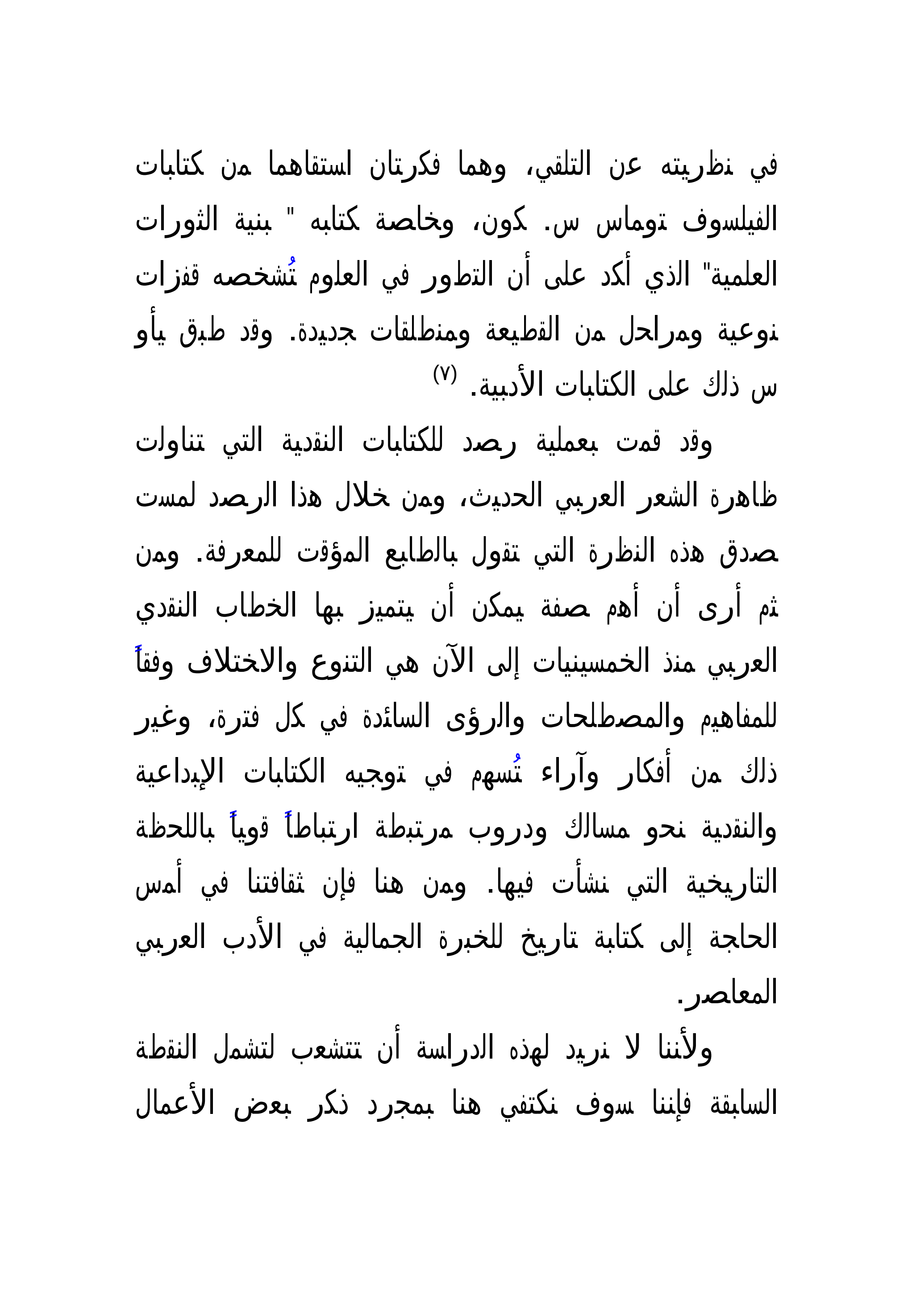
النقاد العرب وتلقي الشعر الحديث :

ارتبطت" الوضعية العلمية" في القرن التاسـع عشـر بوضعية أُخرى عُرفت باسم" الوضـعية التاريخيـة". وهـذه الوضعية – كما هو معروف – كانت تُضفي على الكتابـات العلمية صفة الإطلاق. وجاء كثير من الكتاب والمفكرين في القرن العشرين وشككوا في هذه الوضـعية، ومـن هـؤلاء



الفيلسوف التحليلي أ. س. دانتو الذي قال بالطـابع المؤقـت للمعرفة العلمية. وله كلمة فـي ذلـك تقـول:" إن معرفتنـا بالماضي يُحددها بصورة واضحة جهلنا بالمستقبل". وقد أيـد المؤرخ كارل – جورج فابر هذه النظرية، ورأى في مؤلف له صادر عام ١٩٧١ أن دراسة التاريخ ما هي إلا دراسـة للخبرة، وهذه الخبرة تعود إلى الوراء وتتغيـر مـن خـلال المعارف المضافة. وقال فابر إن النمو الكمي، أي قيام كـل لحظة بإضافة أحداث جديدة إلى الماضي، يعني أنه يحدث في الوقت نفسه تغيير كيفي في المحصلة النهائية للماضي، ومن ثم فإن كل جيل لابد وأن يعيد كتابة التاريخ (٦)

وإذا كانت هذه النظرة تُطبق على المعرف التاريخية المنسوبة إلى الماضي فما بالك بالمعارف المرتبطة ارتباطاً قوياً باللحظة الحاضرة والآفاق المستقبلية مثل النقد الأدبي الذي يُرجى منه أن يفتح مجالات جديدة، أو أن يكتفي – على أقل تقدير – بمواكبة الأعمال الأدبية، وهي أعمال لا تتوقف عن التطور والنمو على فترات متلاحقة وخاصة في العصر الحديث. ولعل هذا هو الذي وجه الناقد الألماني هانز روبرت يأو س للأخذ بفكرتي" النموذج" و" الثورة العلمية"


في نظريته عن التلقي، وهما فكرتان استقاهما من كتابات الفيلسوف توماس س. كون، وخاصة كتابه " بنية الثورات العلمية" الذي أكد على أن التطور في العلوم تُشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة. وقد طبق ياوس ذلك على الكتابات الأدبية. (٧)

وقد قمت بعملية رصد للكتابات النقدية التي تناولت ظاهرة الشعر العربي الحديث، ومن خلال هذا الرصد لمست صدق هذه النظرة التي تقول بالطابع المؤقت للمعرفة. ومن ثم أرى أن أهم صفة يمكن أن يتميز بها الخطاب النقدي العربي منذ الخمسينيات إلى الآن هي التنوع والاختلاف وفقاً للمفاهيم والمصطلحات والرؤى السائدة في كل فترة، وغير ذلك من أفكار وآراء تُسهم في توجيه الكتابات الإبداعية والنقدية نحو مسالك ودروب مرتبطة ارتباطاً قوياً باللحظة التاريخية التي نشأت فيها. ومن هنا فإن ثقافتنا في أمس الحاجة إلى كتابة تاريخ للخبرة الجمالية في الأدب العربي المعاصر.

ولأننا لا نريد لهذه الدراسة أن تتشعب لتشمل النقطة السابقة فإننا سوف نكتفي هنا بمجرد ذكر بعض الأعمال

النقدية التي تنأو لت ظاهرة الحداثة في الشعر العربي، ثم نتوقف عند عملين أو ثلاثة فقط تركز على قضية تلقي هذا الشعر. وسوف نكتشف من ذكر أسماء بعض المؤلفين وعناوين كتبهم أن الحركة النقدية العربية لم تتوان عن التعريف بالشعر الجديد، ولم تتقاعس أو تتخلف عن مواكبته، بل إن أحد الدواوين الجديدة في الشعر الحر وهو ديوان" أباريق مهشمة" (١٩٥٤) للشاعر عب الوهاب البياتي نشرت عنه بعد صدوره بفترة قليلة جداً دراسة موسعة للناقد الدكتور إحسان عباس تحت عنوان" عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث". ثم توالت الدراسات عن الشعر الجديد التي أنجزها نقاد أو نقاد/شعراء مثل جماعة مجلة" شعر" والدراسات البارزة لأدونيس ويوسف الخال وغيرهما. وكتاب نازك الملائكة الشهير" قضايا الشعر المعاصر" نشرت طبعته الأولى عام ١٩٦٢. ثم أخذت الساحة العربية في كثير من البلدان تشهد ظهو ر الكثير من الكتب المتخصصة في درس الشعر الحديث وتوضيح قضاياه وأبعاده الفنية مثل كتاب" قضية الشعر الجديد" للدكتور محمد النويهي، وكتاب" الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"

للدكتور عز الدين إسماعيل، والدكتور إحسان عباس وكتابه" اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، وكمال خير بك" حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر"... إلخ. وفي العقد الماضي امتدت الحركة النقدية الحداثية لتشمل كل بلدان العالم العربي: من المغرب إلى العراق والشام وشبه الجزيرة العربية. ومما نذكره في هذا الصدد كتاب الناقد المغربي محمد بنيس" الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاته"، والنقاد المصريين مثل الدكتور صلاح فضل في كثير من أعماله التطبيقية، والناقد السعودي الدكتور عبد ا الغذامي في كثير من مقالاته الموزعة في كتبه، والنقاد اللبنانيين والسوريين وغيرهم. وكما أسلفت فإني سوف أشير هنا إلى ثلاثة كتب تناولت ظاهرة الشعر الجديد من منظور التلقي أو قريباً منه وهي:" قضية الشعر الجديد" لمحمد النويهي، و" في معرفة النص" ليمنى العيد، و" تشريح النص" لعبد ا الغذامي. والكتاب الأول نُشرت طبعته الأولى في الستينيات الميلادية، على حين نُشر الكتابان الآخران في الثمانينيات. وهذا الفارق الزمني ينعكس – بلا شك – على طريقة البحث في الكتاب الأول، وطريقة البحث أو بالأحرى المنهجين

المتبعين في الكتابين الآخرين. وهذا أيضاً يؤكد الطابع المؤقت للمعرفة العلمية، وإن كان هذا الطابع لا ينفي أهمية السابق، بل يؤكد الفكرة الأخرى التي تقول بالإضافة بمعنى أن الإضافات الكمية تؤدي إلى حدوث تغيير كيفي في المعرفة العلمية المتصلة بأي ظاهرة من الظواهر طبيعية كانت أو غير طبيعية. وسوف نتوقف في هذه الدراسة عند الكتاب الأول فقط من هذه الكتب الثلاثة، تاركين الكتابين الآخرين لفرصة أُخرى.

قضية الشعر الجديد :

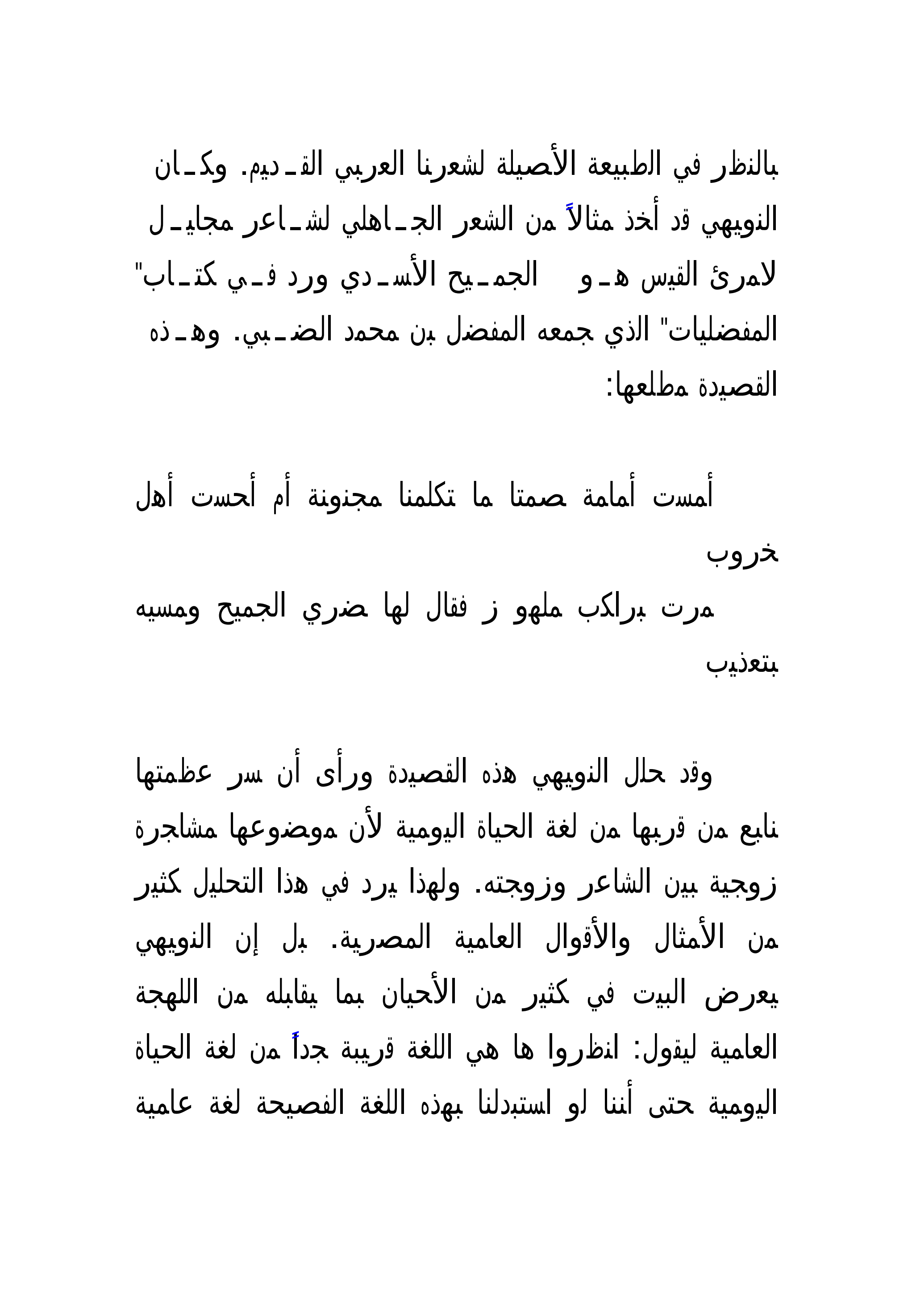
صدرت الطبعة الأولى من كتاب" قضية الشعر الجديد" للدكتور محمد النويهي عام ١٩٦٤. وكانت القضية الأساسية في هذا الكتاب – حسبما ورد في مقدمته – هي محاولة التدليل على أن الشعر الجديد، بالرغم من كل ما أثار من معارضة واستنكار، ومع التسليم بما وقع فيه أحياناً من الخطأ والشطط، لا يدخل على لغتنا العربية شيئاً ينافي طبيعتها، ولا يُقحم على شعرنا العربي عنصراً يجافي عبقريته الخاصة، إذا سمحنا لهذه الطبيعة وهذه العبقرية بالنمو الطبيعي والاتساع

المشروع. وكان الكتاب دفاعاً عن الشعر الجديد في مسألتين هما: ١- مسالة اقترابه من لغة الكلام الحية التـي يتكلمهـا الناس في واقع حياتهم. ٢ – مسألة الشكل الشـعري الجديـد الذي خرج على عدد من القواعد العروضية القديمة، والـذي بشر بابتكار نظام إيقاعي جديد يختلف عن الأساس الإيقاعي للشكل التقليدي. وقد استأنس المؤلـف فـي بحثـه لهـاتين المسألتين بأقوال ودراسات الشاعر الناقد الإنجليزي ت. س. إليوت الذي كان له تأثير واضح وقوي على شعراء الريـادة العرب في الخمسينيات.

وعندما عاب مصطفى عبد اللطيف السـحرتي علـى الكتاب (في مقال ظهر بمجلة الرسالة في عـددها التاسـع والأربعين في ١٩٦٤/٦/٢٥) خلوه من النمـاذج المنوعـة التي تبين قيمة الشعر الجديد، ما عـدا بعـض المقطوعـات لشاعر واحد هو صلاح عبد الصبور رد النويهي على ذلك بأن السحرتي مُحق في ملحوظته هذه، ولكنـه بـرر هـذه الظاهرة بقوله إنها لا تتفق مع هدفه المحدد من الكتاب الذي يعمل على استكشاف الأسباب العميقة والعقد المريـرة التـي تصد الناس عن هذا الشعر وتجعلهم يصمون آذانهم ويُغلقون

قلوبهم. ثم يتساءل النويهي:" ولست أدري هل يوافقني الأستاذ السحرتي على أن هدفي في حد ذاتـه غـرض يسـتحق أن يُستهدف وأن يوضع له كتاب؟ ثم أضاف:" حـين قصـرت الكتاب على هذا الغرض كنت أعتزم أن أتبعه بآخر أحقق فيه ما يريده الأستاذ السحرتي من الدراسة الفنية لروائـع هـذا الشعر. وأنـا أرجـو أن أتمكـن مـن هـذا فـي فرصـة مقبلة" [٨]. وقد حقق النويهي بعض هذا فعلاً في الإضـافات التي وردت على الطبعة الثانية من الكتاب عام ١٩٧١، حيث تناول بالتحليـل قصـائد كاملـة لصـلاح عبـد الصـبور (قصيدة" **أغنية في فينا" من ديوان" أحلام الفارس القديم**")، وجيلي عبد الرحمن (قصيدة" أطفال حارة زهرة الربيع" من ديوان" قصائد من السودان" الذي يضم أشعاراً لشاعر سوداني آخــر هــو تــاج الســر الحســن)، وديــوان" قلبــي وغازلة الثوب الأزرق" لمحمد إبـراهيم أبوسـنة... إلـخ.

وكان السحرتي قد اتهم النويهي أيضاً بالمبالغة فـي ادعـاء وجوب اقتراب الشعر من لهجة الحـديث الحيـة، وقـد رد النويهي على ذلك بأنه لم يقتصر على الأخـذ مـن إليـوت لمجرد المحاكاة والتقليد، بل حاول أن يدلل على صحة كلامه

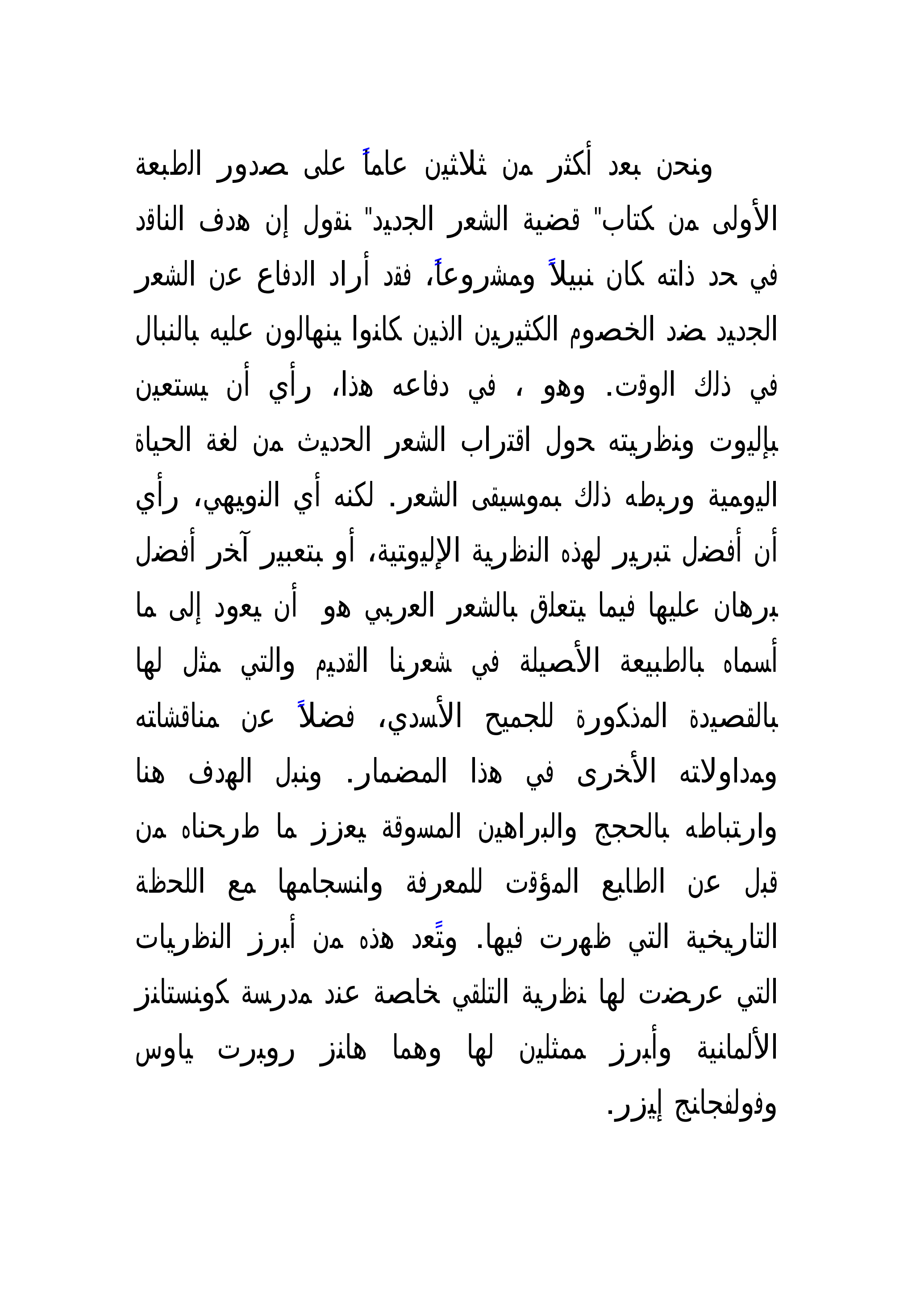

بالنظر في الطبيعة الأصيلة لشعرنا العربي القـديم. وكـان النويهي قد أخذ مثالاً من الشعر الجـاهلي لشـاعر مجايـل لامرئ القيس هـو الجمـيح الأسـدي ورد فـي كتـاب "المفضليات" الذي جمعه المفضل بن محمد الضـبي. وهـذه القصيدة مطلعها:

أمست أمامة صمتا ما تكلمنا مجنونة أم أحست أهل خروب

مرت براكب ملهو ز فقال لها ضري الجميح ومسيه بتعذيب

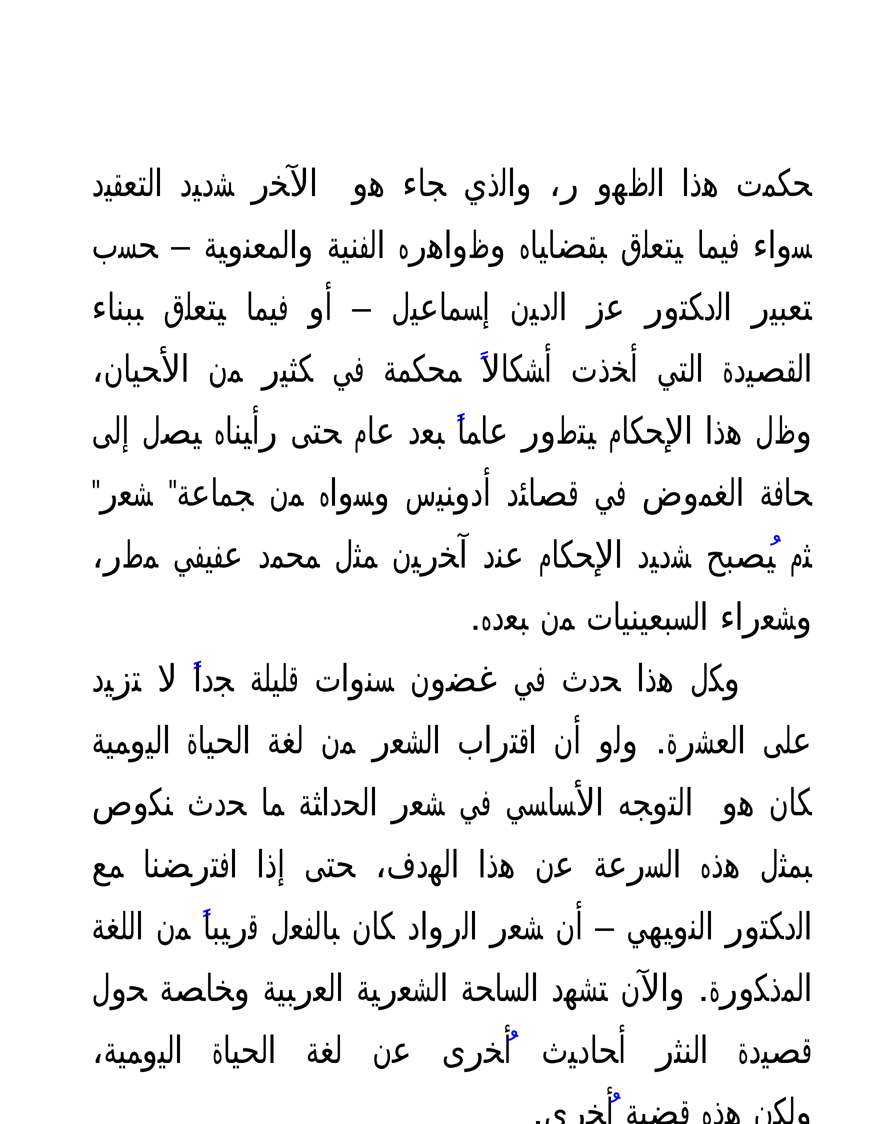
وقد حلل النويهي هذه القصيدة ورأى أن سر عظمتها نابع من قربها من لغة الحياة اليومية لأن موضوعها مشاجرة زوجية بين الشاعر وزوجته. ولهذا يرد في هذا التحليل كثير من الأمثال والأقوال العامية المصرية. بل إن النويهي يعرض البيت في كثير من الأحيان بما يقابله من اللهجة العامية ليقول: انظروا ها هي اللغة قريبة جداً من لغة الحياة اليومية حتى أننا لو استبدلنا بهذه اللغة الفصيحة لغة عامية

من أيامنا هذه ما حدث أي خلل في دلالات الأبيات!!. أما عن الاستعانة بإليوت فيقول النويهي إنه لم يفعل ذلك إلا ليدلل على أن المرحلة الشعرية الراهنة (في الستينيات) تسودها عوامل مشابهة للعوامل التي دفعت إليوت إلى كتابته المذكورة، وأننا، من ثم، في أمس الحاجة إلى نظير ثورة إليوت على المصطلح الشعري السائد، ودعوته للعودة إلى الاقتراب من لغة الحديث الحية. وقد خاطب النويهي محاوره قائلاً:" ولا أظن الأستاذ السحرتي سيخالفني في طغيان أسلوب الاصطناع والتفخيم أو المبالغة في الترقيق في أغلب تقديرنا الأدبي السائد. وقد بلغ هذا الأسلوب عندنا نهاية استغلاله حتى اِسْتُنْفِذْ. وتاقت النفوس الحساسة والأذواق الناضجة إلى تعديل هذا الذوق المسيطر" (٩) أي أن النويهي كان يرى في الشعر الجديد ثورة ضد توجهين هما: التوجه القائم على عمود الشعر والذي كان يُبالغ في الصنعة والتفخيم، والتوجه الآخر الذي كان يمثل امتداداً للحركة الرومانسية والذي بالغ هو الآخر في الترقيق، ولم يعد مناسباً لروح العصر، ومن ثم جاء الشعر الجديد لسد الفراغ الناشئ عن انتكاسة التوجهين المذكورين.



ونحن بعد أكثر من ثلاثين عاماً على صدور الطبعة الأولى من كتاب" قضية الشعر الجديد" نقول إن هدف الناقد في حد ذاته كان نبيلاً ومشروعاً، فقد أراد الدفاع عن الشعر الجديد ضد الخصوم الكثيرين الذين كانوا ينهالون عليه بالنبال في ذلك الوقت. وهو ، في دفاعه هذا، رأي أن يستعين بإليوت ونظريته حول اقتراب الشعر الحديث من لغة الحياة اليومية وربطه ذلك بموسيقى الشعر. لكنه أي النويهي، رأي أن أفضل تبرير لهذه النظرية الإليوتية، أو بتعبير آخر أفضل برهان عليها فيما يتعلق بالشعر العربي هو أن يعود إلى ما أسماه بالطبيعة الأصيلة في شعرنا القديم والتي مثل لها بالقصيدة المذكورة للجميح الأسدي، فضلاً عن مناقشاته ومداولاته الأخرى في هذا المضمار. ونبل الهدف هنا وارتباطه بالحجج والبراهين المسوقة يعزز ما طرحناه من قبل عن الطابع المؤقت للمعرفة وانسجامها مع اللحظة التاريخية التي ظهرت فيها. وتٌعد هذه من أبرز النظريات التي عرضت لها نظرية التلقي خاصة عند مدرسة كونستانز الألمانية وأبرز ممثلين لها وهما هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر.

لكن نبل الهدف لا يبرر المنزلقات التي وقع فيها الدكتور النويهي، ومن بينها اعتماده على إليوت بوصفه مصدراً وحيداً. وهذا ما عابه عليه بعض معاصريه – كما أسلفنا – وإن كانت اللحظة التاريخية في ذلك الوقت والمعارف السائدة لم تسعفهم بالوقوف عند جذور المشكلة لطرح البدائل المناسبة. والمقالة التي بدأ بها النويهي كتابه ترجمة لجزء من محاضرة عنوانها" موسيقى الشعر" ألقاها ت. س. إليوت في جامعة جلاسجو عام ١٩٤٢، ونشرتها الجامعة في تلك السنة ثم أعيد نشرها مرات في مختلف المجموعات النقدية. ونحن الآن عندما نضع هذه المحاضرة في سياقها التاريخي نرى أنها لا تصلح على الإطلاق لتبرير ظهو ر الشعر الجديد في ثقافتنا المعاصرة والدفاع عنه. ذلك أن اقتراب الشعر من لغة الحياة اليومية لم يكن أحد الأهداف البارزة في نشوء هذه الحركة، بل إنه في حالة وجوده على النحو الذي فصله الدكتور النويهي كان يعتبر هدفاً ثانوياً جداً. إن نشأة الشعر الحديث في الثقافة العربية ظاهرة شديدة التعقيد، ومن ثم فإن حصرها في عنصر أو هدف محدد ما هو إلا تبسيط للظاهرة وإبعاد لها عن الأليات الفاعلة التي



حكمت هذا الظهو ر، والذي جاء هو الآخر شديد التعقيد سواء فيما يتعلق بقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – حسب تعبير الدكتور عز الدين إسماعيل – أو فيما يتعلق ببناء القصيدة التي أخذت أشكالاً محكمة في كثير من الأحيان، وظل هذا الإحكام يتطور عاماً بعد عام حتى رأيناه يصل إلى حافة الغموض في قصائد أدونيس وسواه من جماعة" شعر" ثم يُصبح شديد الإحكام عند آخرين مثل محمد عفيفي مطر، وشعراء السبعينيات من بعده.

وكل هذا حدث في غضون سنوات قليلة جداً لا تزيد على العشرة. ولو أن اقتراب الشعر من لغة الحياة اليومية كان هو التوجه الأساسي في شعر الحداثة ما حدث نكوص بمثل هذه السرعة عن هذا الهدف، حتى إذا افترضنا مع الدكتور النويهي – أن شعر الرواد كان بالفعل قريباً من اللغة المذكورة. والآن تشهد الساحة الشعرية العربية وخاصة حول قصيدة النثر أحاديث أُخرى عن لغة الحياة اليومية، ولكن هذه قضية أُخرى.

ويحْسُن بنا أن نتوقف قليلاً لنلخص بعض ما جاء في محاضرة ت. س. إليوت ثم نواصل مناقشة كتاب الدكتور

النويهي. يقول إليوت إن الشعر الإنجليزي تأثر بمؤثرات إيقاعية مختلفة جاءته من مصادر شتى (**ذكر لغات أو ربية كثيرة من بينها اللغة اللاتينية**)، ولكن هناك قانوناً واحداً من قوانين الطبيعة أقوى من جميع هذه التيارات والتأثيرات التي جاءت من الخارج أو من الماضي. هذا القانون هو أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها. ويلح إليوت على أهمية الموسيقى في الشعر قائلاً إن بين الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيوياً، وكلنا يعرف – هكذا يقول – أن معنى القصيدة قد يضيع تماماً إذا ترجمت إلى كلمات منثورة. ثم يقول إليوت ما نصه:" وهكذا نُدرك أن الشعر يحاول أن يحمل من المعاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وأن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني ولكن الشعر برغم ذلك يظل حديث شخص إلى شخص آخر، ولو كان شعراً يُتغنى به، فليس الغناء إلا طريقة أُخرى من طرق الكلام". ونمضي مع المحاضرة فنجدها تقوم بما يُشبه اللف والدوران لهذه العناصر الممثلة في المعنى والموسيقى واقتراب الشعر من لغة الحياة اليومية. (١٠) ويأتي الدكتور

النويهي فيلتقط هذه العناصر ويستثمرها في الدفاع عن الشعر العربي الجديد، مضيفاً إلى ذلك ما أسماه الطبيعة الأصيلة في شعرنا القديم التي رأى أنها هي الأُخرى تتمثل في الشعر القريب من لغة الحياة اليومية.

ولكن محمد النويهي، في محاولته المستميتة، الدفاع عن الشعر الجديد نسي أن يضع محاضرة إليوت في سياقها الفني والتاريخي. وهذا منزلق خطير نقع فيه كثيراً نحن النقاد العرب، إذ يحدث في كثير من الأحيان أن يُنتزع الشئ من سياقه، ومن ثم يأتي الكلام بعد ذلك أقرب إلى الإيهام منه إلى الرصد الموضوعي الشامل (١١) لقد أُلقيت محاضرة إليوت ونُشرت عام ١٩٤٢، وبالتالي كان لابد أن توضع ضمن ثلاثة سياقات كبرى هي: سياق العمل الإليوتي نفسه، وسياق الشعر الإنجليزي والأمريكي، وسياق الشعر في أو ربا والعالم بصفة عامة. ونحن نفضل أن نتناول الآن هذه السياقات مجتمعة لتداخلها فيما بينها. إن محاضرة إليوت عن" موسيقى الشعر" عام ١٩٤٢ جاءت في مرحلة متأخرة من حياته (توفى عام ١٩٦٥)، وقد سبقتها مرحلة أو مراحل أُخرى في شعره وسمت بالغموض، كما ذكر ذلك الدكتور

النويهي نفسه، إذ أشار في نبذته التعريفية بإليوت (**ص ١٨ – ١٨**) إلى أن خصوم الشعر العربي الجديد ينعون على الشعراء أخذهم عن هذا الأجنبي الغريب الذي يمتلئ شعره بغموض قد يصلح لأهله لكنه لا يصلح لنا. ثم يعلق النويهي على ذلك قائلاً:" لذلك تجد أكثر ما يُذكر فيه اسم إليوت في جدلنا هذه الأيام هو في جدال عن غموض الشعر الحديث، بين مدافع عن هذا الغموض وذام له، وهذا أمر يُؤسف له كثيراً حتى لنخشى أن يظن القارئ العربي أن إليوت ليس له من ميزة في فنه إلا هذا الغموض، وأنه لم يقدم لشعرنا الجديد مثلاً يُحتذى سواه". وهذا الكلام للنويهي نفسه يدل على أن شعر إليوت مر بمراحل، ومن ثم فإن موضوعية البحث العلمي كانت تقتضي عند مناقشة نشوء ظاهرة ما والدفاع عنها أن تتطابق البدايات. أما انتقاء مرحلة واتخاذها أساساً للانطلاق فهذا أمر يؤثر بالسلب على نتائج البحث. وقد برر النويهي هذا الانتقاء قائلاً:" إن لإليوت – في شعره ونقده معاً – مذهباً أجدر بالاهتمام، وأقرب إلى أن يفيد منه شعرنا ونقدنا على السواء" وبعد أن أشار إلى هذا المذهب الذي عرضنا له فيما سبق قال:" فهذه هي الناحية الخصيبة حقاً في

مذهبه الشعري، بل هي التي أفاد منها خيرة شعرائنا الجدد فائدة قيمة، ولذلك جعلناها نقطة البداية في كتابنا هذا" (**ص ١٥**). وكما هو واضح فإن هذا التبرير لا يثبت أمام التمحيص الدقيق خاصة إذا انتقلنا إلى السياقين الثاني والثالث.

ومن المعروف أن الشعر العالمي في الأربعينيات من هذا القرن الميلادي، بل قبل ذلك بعقد أو أكثر كان يتجه نحو ما سُمي بأدب الالتزام، وهو تيار أخذ يتخلى عن توجهات الإحكام والغموض التي سادت في الشعر من أواخر القرن التاسع عشر (**المذهب الرمزي**) حتى أواخر العقد الثالث من هذا القرن. وهذه الفترة هي التي شهدت ظهو ر ما سُمي بالشعر الصافي والمذاهب الطليعية والسيريالية وغيرها. ثم جاءت الثلاثينيات فاندفع الشعراء وخاصة الجدد، بفعل الأيدلوجيات الجديدة، نحو تيار الالتزام الذي حمل مهمة الدفاع عن الطبقات الكادحة والمهمشة، وتخلى عن الصنعة من أجل التأثير في جمهرة المتلقين، ولاشك أن الشعر الإنجليزي كان رافداً من روافد الشعر العالمي، وأنه لم يكن بمعزل عما يدور في العالم وهذا ما أشار إليه النويهي أيضاً

عندما دافع عن الشعراء العرب المتهمين من قِبل الخصوم بالتأثر بالشعر الأجنبي فقال:" لقد أخذ الشعر الإنجليزي في عقوده المتعاقبة من كل أشعار العالم المعروفة، وكان يتغير المصدر الأساسي لإلهامه كل عقد من السنين تقريباً. تارة يأخذ من الأدب الفرنسي، وتارة يلجأ إلى الأدب الألماني، ثم يعود إلى الفرنسي، ثم يستكشف الإيطالي والإسباني والفارسي، ثم يتجه إلى الروسي... إلخ" (ص ١٢٨). فهذا التوجه الأخير، إذن، في شعر إليوت يقابل توجهاً جديداً في شعر الحداثة العالمي استمر حتى منتصف الستينيات تقريباً عندما بدأ شعراء السبعينيات يعودون مرة أُخرى إلى الاتجاهات المحكمة الغامضة. ولا شك أننا إذا أردنا مناقشة قضية شعرنا الجديد، وأردنا الدفاع عنه ضد هجمات الخصوم واستأنسنا ببعض النظريات الأجنبية فينبغي أن توضع النشأة والتطور الزمني في الاعتبار، فلا أقارن نشأة شعرنا الحديث بمرحلة متأخرة في شعر إليوت وفي الشعر الحداثي الإنجليزي والعالمي، بل أعود في الإنجليزية مثلاً إلى شعر إدجار ألن بو، من القرن التاسع عشر، وهو الشاعر الذي كان له تأثير كبير في ظهور الحركة الرمزية في فرنسا، أو

أبدأ من الثورة التي أحدثها إليوت في أشعاره الأولى، أو أنطلق من ظهو ر شعر الحداثة في الآداب العالمية الأُخرى، حتى إذا طبقت مقولات من هذا القبيل على ظهو ر الشعر الجديد عندنا كان للحديث مصداقية مبررة.

ولاشك أن هذا الخروج على السياقات في كتاب" قضية الشعر الجديد" يؤثر على مجمل الأبحاث المنشورة فيه بصورة سلبية – كما ذكرنا آنفاً – لكنه لا يحرمه من حقه في الريادة، وفتح الآفاق الجديدة، والوقوف إلى جانب التجديد والنمو والتطور بدفاعه عن حركة شعرية لقيت عند ظهو رها كثيراً من الخصوم، فضلاً عما يطرحه الكتاب من قضايا مهمة مازالت تحتاج إلى أن يُعاد النظر فيها من منظورات جديدة وبمناهج أكثر تطوراً.

الهوامش

١- ناقشنا هذه المسألة بشئ من التفصيل في مقال نُشر بمجلة" العربي" الكويتية تحت عنوان" حالة الشعر في مصر خلال الربع الأخير من القرن العشرين".

٢- د. سعد البازعي" ثقافة الصحراء – دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر"، الرياض، ١٩٩١، الطبعة الثانية ص ١٩-٢٠. وقد أشار الدكتور البازعي إلى ذلك في مقال آخر عنوانه" شفوية الكتابة".

٣- عرضنا لهذا الإجراء في مضمار آخر في كتابنا" رائد الشعر الأسباني الحديث خوان رامون خمينيث"، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، الفصل الخامس.

٤- بول فرلين" الأشعار الكاملة"، طبعة مزدوجة باللغتين الفرنسية والإسبانية، الجزء الثاني، برشلونة، ١٩٧٧، ص ٤٨.

٥- انظر كتاب" شعراء الثمانينيات في إسبانيا" باللغة الإسبانية. دار نشرORÍGENES، مدريد، ١٩٩٠، ص ١٣.

٦- انظر د. و. فوكيما وإيلرودإبش" نظريات الأدب في القرن العشرين"، الطبعة الإسبانية، كاتدرا، مدريد، ١٩٨٤، ص ١٦٨.

٧- ناقشنا هذه المسألة بالتفصيل في مقالات عن" نظرية التلقي" نُشرت العام الماضي بجريدة الرياض.

٨- د. محمد النويهي" قضية الشعر الجديد"، دار الفكر، مكتبة الخانجي ، الطبعة الثانية فريدة ومنقحة، القاهرة، فبراير، ١٩٧١.

٩- السابق، ص ٣٩٠.

١٠- أنظر السابق ص ١٩ – ٢٥.

١١- ضربت أمثلة كثيرة لذلك في كتابي" نقد الحداثة"، كتاب الرياض، العدد ٨ أغسطس ١٩٩٤.

حسن فتح الباب
في مختاراته الشعرية

عندما أكتب عن مختارات حسن فتح الباب الشعرية ترد على ذهني للوهلة الأولى مجموعة من الخواطر تُشكل ما يُمكن أن نُسميه" رصيد النص" حسب التسمية الشائعة الآن في نظرية التلقي. من هذه الخواطر:

١- أن حسن فتح الباب بدأ كتابة الشعر في فترة الخمسينيات الميلادية، وصدر ديوانه الأول" من وحي بورسعيد" عام ١٩٥٧، أما ديوانه الثاني" فارس الأمل" الصادر عام ١٩٦٥ فقد كُتِبت قصائده فيما بين العام المذكور وعام ١٩٥٧. وبذلك يكون حسن فتح الباب بقصائده المكتوبة والمنشورة قريباً جداً من الناحية الزمنية من جيل الريادة في الشعر العربي الحديث، الذي بدأت قصائد أفراده ترى النور منذ عام ١٩٤٧ تقريباً. ومن ثم فإنني أميل إلى تصنيف شعر حسن فتح الباب ضمن الموجة الأولى أو الجيل الأول من أجيال شعر الحداثة العربي، خاصة وأنه يحمل في إصداراته الأولى نفس الخصائص الشعرية التي كانت سائدة عند جيل

الريادة، وإن حاول، كما حاول آخرون فيما بعد، تجاوز الخصائص الأولى إلى مراحل تتلاقى، على هذا النحو أو ذلك، مع عناصر التطور التي دخلت على القصيدة العربية مرحلة بعد مرحلة. وهذه مسألة نراها واضحة، بل شديدة الوضوح عند حسن فتح الباب.

٢- كذلك وأنا أكتب عن هذا الشاعر لابد أن أضع في اعتباري أزمة الشعر التي صارت الغالبية، نقـاداً وقـراء، تحس بها منذ أن دخل الشعر في مجموعة من المتاهات بدأت بما سُمي بالقصيدة السبعينية التي يمكن أن نقول عنها إنهـا جعلت من عزلة النص هدفاً، وعندما بدأ أعضاء هذا التوجه ينتبهو ن إلى خطورته ويحاولون الخروج من النفق المسدود كان الزمن قد تخطاهم، وظهر الجيل التالي بموضة جديـدة مازالت لها السيادة حتى هذه اللحظة من عام ١٩٩٧ (**شهر ديسمبر**)، وهي ما يُسمى بقصيدة النثر التي تستهدف – كما يُقال – التعبير عن اليومي والمعتاد والمُعاش. ولكـن هـذا التحول من القصيدة التفعيلية إلى القصيدة النثرية لم يخـرج بالشعر العربي الحالي من أزمته الراهنة. ومن ثم فإن أقوال شاعر مثل أمل دنقل المتوفي في أوائل الثمانينـات مازالـت

مسموعة وذات تأثير في الوقت الحالي. لقد قال في الكتـاب الذب أعده أنس دنقل تحت عنوان" أحاديث أمل دنقل" [1]:" إن الحركات التجريبية التي تقود العقل العربي إلى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة، والتجريب تتم في ظل سياسـة التراجعـات" (ص ٣٥). وقال:" الشعر ابن الـزمن والنـاس والأرض والفرح والعذاب، وهو ليس مُطالباً بالقدر الذي يُطالب فيـه فتاح الفأل، لهذا حين أقرأ عن مستقبل القصيدة العربية أضع كفي على قلبي وأقول: ماذا يفعل هؤلاء المجانين؟!... يعنـي هل نحن غفرنا لهم مصادرة حاضر القصيدة لكي يتجـرءوا على مصادرة مستقبلها؟!. لا.. هذا لن يكون. حـين يُصـبح الأمر جداً يكون على الشعراء النزول إلى الشارع لتمزيق كل الكتب التي تُصادر أقدس قضية إبداعية وهي الآتـي شـعراً كان أو أملاً." (ص ٥٩). وقال أيضاً:" الشاعر أدونيس من خلال ثقافته الفرنسية حاول إلقاء حجر في ماء الشعر الـذي تصوره ساكناً. ما الذي حدث؟ الذي حدث أن أدونيس قعـد عشرين سنة يكتب الشعر دون أن يحقق طموحنا في الشعر. وقد سحب مع الأسف عشرات الشعراء وربما المئـات إلـى

طريق مغلق، فوجد الشعراء المساكين أنفسهم فجـأة نسـخاً سيئة ومكررة لأدونيس.

وهاهم الآن يبدأون ثانيةً، بعد أن نبذوا محاكاة المحاكاة ونبذوا التقليد لكن بعد أن فرطوا بعشرين سنة من التجـارب الساخنة والقدرة الفنية... إلخ" (ص ٥٩). ومما نقرأه بعـد ذلك من" أحاديث أمل دنقل" نتأكد من أنه لا يقال من أهميـة شعر أدونيس، بل يقول إن تجربته لها ملامـح، وهـو – أي أدونيس – بوصفه شخصاً له هموم وله طموح،وصاحب ثقافة واسعة، لكن أمل دنقل يأخذ على الشعراء الجـدد ركوضـهم خلفه دون أن تكون لديهم ثقافته ولا موهبته ولا قدرته علـى منح القصيدة ملامح وخصائص لا تُنسب إلا إليـه. (أنظـر صفحة ٦٠ وما بعدها).

ومن اللافت للنظر أن أدونيس ونقاده (أو على الأقـل عدد منهم) يتفقون مع رأي أمل دنقـل وتوصـيفه لقصـيدة السبعينيات (فما بالك لو شهد دنقل قصيدة النثر التي سـماها بعض الخبثاء" شعر المراحيض"!) وسوف أكتفي هنا بأخـذ أمثلة من كتاب واحد هو كتاب" الحداثة في الشعر العربـي المعاصر [٢]" للدكتور محمد محمود. يقول الناقد المـذكور:"

أدونيس يرى في النتاج الشعري الجديد اختلاطـاً وفوضـى. ومن الشعراء الجدد من يجهل أبسط ما يتطلبه الشـعر مـن إدراك لأسرار اللغة والسيطرة عليها" (ص ٥٦). ويقـول:" أدونيس في بيان الحداثة في " خاتمة نهايات القـرن" أكثـر اعتدالاً في كثير من آرائه منه في كتبه السابقة. فكأنـه أدرك قبل سواه مأزق الحداثة فحاول اختـراق هـذا المـأزق، لا باختراق جدار اللغة والدعوة إلى العامية كما فعـل يوسـف الخال، بل بالتأكيد على أهمية معرفة اللغة العربية وشعريتها وخصائصها" (٦٦). ويقول كذلك:" لماذا هناك كثيـر مـن القصائد الفاشلة في الشعر الحديث؟! لقد حاول شعراء الحداثة أن يهدموا عمود البلاغة القديم قبل أن يكون لـديهم البـديل الواضح. ومن هنا كثرة القصائد الفاشلة والشعراء الفاشـلين" ص (٩٢).

٣- هناك كذلك الحيز الزمني الواسع الذي تنداح فيه قصائد حسن فتح الباب بدءاً من منتصف الخمسينيات تقريباً حتى مشارف نهاية القرن العشرين، أي حوالي نصف قرن من الكتابة الشعرية أسفرت عن ثلاثة عشر ديواناً شعرياً، ولدت في مراحل شديدة الاختلاف عربياً وعالمياً، على

المستوى السياسي، ومراحل شديدة الاختلاف أيضاً على المستوى الفني وخاصة الشعري.

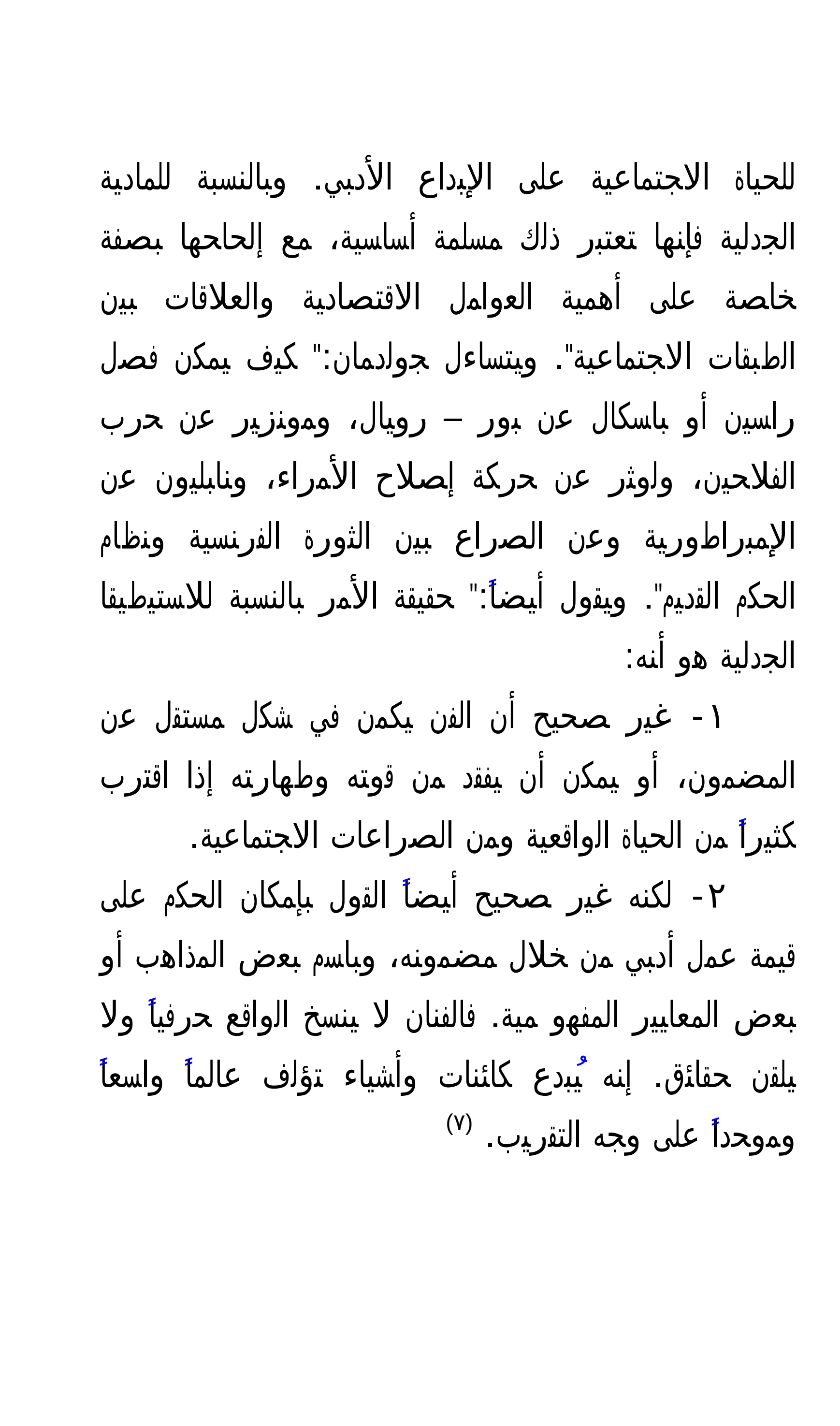
كل هذا جعلني أفكر في اللجوء إلى منهج لوسيان جولد مان في" البنيوية التكوينية"، لا بهدف تطبيق هذا المنهج بحذافيره في دراسة شعر حسن فتح الباب المبثوث ضمن هذه المختارات (والتي تأخذ بطبيعتها سمة التسلسل التاريخي أو الدياكروني" التعاقبي") بل لمجرد الاستئناس بهذا المنهج في دراسة وتحليل تجارب إبداعية تنطوي – في نظري – على كثير من المواءمة مع هذا المنهج.

والبنيوية التكوينية منهج تبلور بصورة أساسية على يد لوسيان جولد مان، ويقوم على محاولة تحليل البنية الداخلية لأي نص من النصوص بربطه بحركة التاريخ الاجتماعي الذي ظهر فيه [٣]. ومن أهم المقولات عند جولد مان، وإن كانت خلفيتها تعود إلى لوكاش، مقولة" النظرة الشمولية". وذلك أن جولد مان يرى أن الفكر الجدلي المطبق في مجال الفنون والأدب لا يمكن أن يكون رياضياً بحتاً. فالمعادلات الرياضية بالنسبة لمقولة" النظرة الشمولية" غير واردة بشكل صارم، لأن التاريخ في تحول مستمر، وبالتالي لا يمكن

الإحاطة بجميع التفاصيل وتثبيتها ولو لمدة قصيرة. ومن المقولات الأخرى عند جولدمان مقولة البنية الدلالية (**التي تشمل الشكل والبنية والنظرة الشمولية**)، والوعي الممكن، والتشيئ. وهناك فرق بين الشكل والنظرة الشمولية من حيث أن الشكل يحاول إبراز سياق النص الشامل انطلاقا من الفرع أو الجزء، على حين تسعى المقولة الأخرى إلى ربط الجزء بالكل بحيث يذوب ويندمج فيه. وقد فهم جولدمان العلاقة بين المقولتين من منظور هيجل وماركس، وليس من منظور كانْت KANT. ولا شك أن جولدمان كان شديد التأثر بلوكاش الذي سيطرت عليه مقولة الشكل في بداية حياته، ثم انطلق (أي لوكاش) في توجه جديد عام ١٩٢٣ هو الذي سماه جولدمان فيما بعد" البنيوية التكوينية". وهذا التوجه صار يتبنى مقولة" الوعي الممكن"، وقد شرح جولدمان أبعاد هذا الوعي عند لوكاش فإذا به أقصى درجة من التماثل مع الواقع. ذلك أن العمل الإبداعي ليس هو العمل الذي يبلغ فقط أعلى درجة من الفردية والجماعية، بل هو الذي يكون أكثر فردية لأنه أكثر جماعية، والعكس بالعكس [٤].

فالبنيوية التكوينية، إذن، تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته دون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرارية الحياة وتجددها. ومع المنهج البنيوي التكويني لا يُلغى الفني لحساب الإيديولوجي، ولا يؤله (أي الفني) باسم فرادة متمنعة عن التحليل" [٥] وكما يقول يون باسكادي فإن" لوسيان جولدمان – بخلاف البنيويين المنكبين بالخصوص على مشاكل اللغة الفنية حيث يأملون في اكتشاف مالا يمكن وصفه – كان في منتهى الوضوح فيما يخص حدود المنهجية التي تبناها. إنه يعتبر أن التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر الأكثر أهمية في تحليل أي عمل فني، مدققاً بأن هذا التحليل لا يستنفذ النتاج، وبأنه لا ينجح في فهمه أحياناً. وبذلك فإن التفسير السوسيولوجي لا يُشكل إلا خطوة أو لى ضرورية، والمهم هو العثور على المسار الذي عبر فيه الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في النتاج الأدبي المدروس" [٦].

ومن أقوال جولدمان التي يمكن أن تفيدنا كثيراً فيما نحن بصدده قوله:" كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير



للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي. وبالنسبة للمادية الجدلية فإنها تعتبر ذلك مسلمة أساسية، مع إلحاحها بصفة خاصة على أهمية العوامل الاقتصادية والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية". ويتساءل جولدمان:" كيف يمكن فصل راسين أو باسكال عن بور – رويال، ومونزير عن حرب الفلاحين، ولوثر عن حركة إصلاح الأمراء، ونابليون عن الإمبراطورية وعن الصراع بين الثورة الفرنسية ونظام الحكم القديم". ويقول أيضاً:" حقيقة الأمر بالنسبة للاستيطيقا الجدلية هو أنه:

١- غير صحيح أن الفن يكمن في شكل مستقل عن المضمون، أو يمكن أن يفقد من قوته وطهارته إذا اقترب كثيراً من الحياة الواقعية ومن الصراعات الاجتماعية.

٢- لكنه غير صحيح أيضاً القول بإمكان الحكم على قيمة عمل أدبي من خلال مضمونه، وباسم بعض المذاهب أو بعض المعايير المفهو مية. فالفنان لا ينسخ الواقع حرفياً ولا يلقن حقائق. إنه يُبدع كائنات وأشياء تؤلف عالماً واسعاً وموحداً على وجه التقريب. (٧)

تحولات حسن فتح الباب وخصائص عامة لشعره:

من الظواهر البارزة في شعر حسن فتح الباب نستطيع أن نستخلص مجموعة من الخصائص نُجملها في النقاط التالية:-

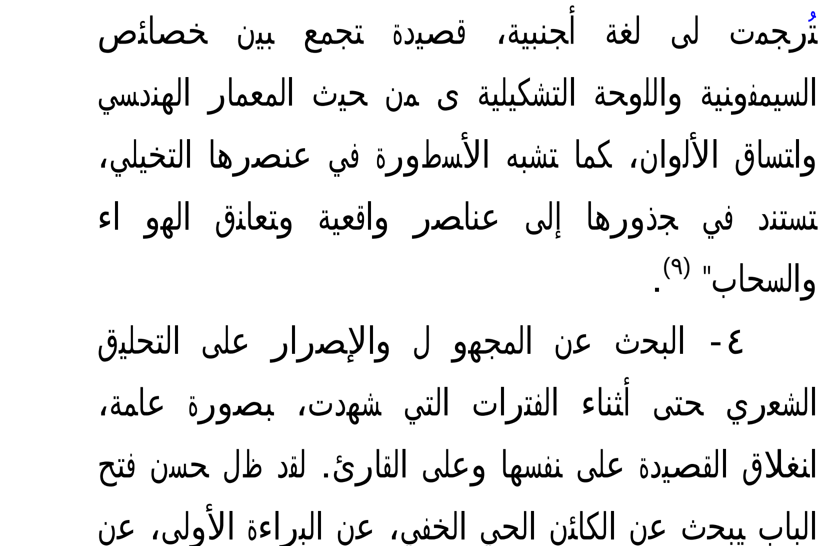
١- التحول من مرحلة إلى مرحلة وفقاً لتحولات الظروف الاجتماعية والسياسية وتآلفاً مع الشروط الفنية السائدة في هذه المرحلة أو تلك. ولهذا سوف نجد في هذه المختارات اختلافات رؤيوية وفنية واضحة بين القصائد المختارة من هذا الديوان أو ذاك طبقاً لاختلاف المراحل. فحسن فتح الباب في ديوانه الثاني" فارس الأمل" غيره في ديوان" مدينة الدخان والدمى"... إلخ حتى نصل إلى دواوينه الأخيرة الصادرة في الثمانينيات والتسعينيات لنجد اختلافات شبه جذرية، وإن ظل أساس الرؤية واحداً كما سوف نرى بعد ذلك.

٢- امتزاج الذاتي بالموضوعي والجزئي بالكلي. وهذه أيضاً خاصية من الخواص البارزة في شعر حسن فتح الباب، وقد أقنعتنا بالاستعانة بالبنيوية التكوينية في دراسة هذا

الشعر. والشاعر لديه وعي بهذه الخاصية في شعره وبالخصائص الأخرى كذلك. يقول في هذا الصدد:" إن شعري يصدر عن نزعة إنسانية، ولكن هذه النزعة فيما أرى تصدر بدورها عن هموم اجتماعية وسياسية محلية أو عالمية أصورها من خلال ذاتي. أي يمتزج في قصائدي العنصر الذاتي بالعنصر الموضوعي والجزئي بالكلي. فلست شاعراً رومانسياً لا يرى في هذا الكون الواسع والوجود المتعدد الأبعاد والفائر الأعماق إلا وجه الحبيبة وتجليات الطبيعة. فأنا أرى كل أطفال العالم في أبنائي، وكل النساء المكافحات في حبيبتي. والطبيعة عندي خلفية، أما البؤرة فهي الإنسان. وأعتقد أنني شاعر مقاومة في المقام الأول، ولكنها المقاومة بالمعنى الواسع العميق، أي مقاومة كل ما يصادر حق الإنسان في الحرية والعدل، وفي تقرير مصيره، وفي ازدهار ملكاته". [(٨)]

٣- من خصائص شعر حسن فتح الباب كذلك التوازي المحسوب بين الشكل والمضمون. وفي ذلك يقول أيضاً:" وقد كان أملي دائماً أن أكتب قصيدة ذات بناء هندسي مُحكم، ونسيج لغوي ذي خيوط مجدولة من المفردات والتراكيب

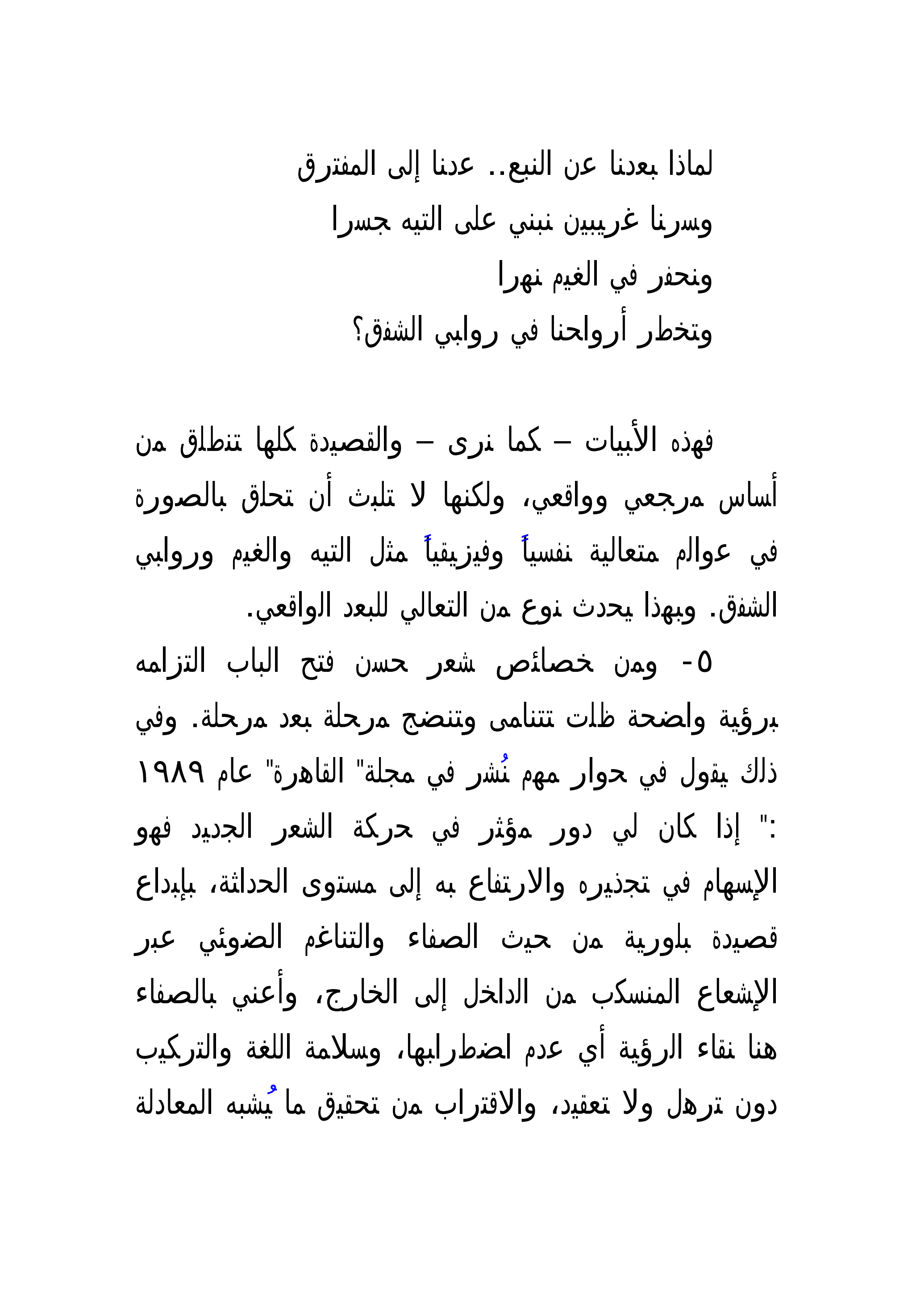
المشتقة من التراث الحي ومن الحداثة معاً، وذات تصوير يجمع باتساق بين الحلم والواقع، بين الحسي المادي والمتخيل، بين الواقع والتجريد دون الوقوع في آفات الضبابية أو استنساخ القديم البالي. ومازلت أطمح إلى الاستمرار في كتابة قصيدة عربية حديثة تدخل في دائرة الشعر الإنساني العالمي. ليست شبيهة بالقصيدة المترجمة أو المستنسخة، ولا تفقد روحها المشعة ومحتواها الإنساني إذا تُرجمت لى لغة أجنبية، قصيدة تجمع بين خصائص السيمفونية واللوحة التشكيلية ى من حيث المعمار الهندسي واتساق الألوان، كما تشبه الأسطورة في عنصرها التخيلي، تستند في جذورها إلى عناصر واقعية وتعانق الهو اء والسحاب" [٩].



٤- البحث عن المجهو ل والإصرار على التحليق الشعري حتى أثناء الفترات التي شهدت، بصورة عامة، انغلاق القصيدة على نفسها وعلى القارئ. لقد ظل حسن فتح الباب يبحث عن الكائن الحي الخفي، عن البراءة الأولى، عن الجذور النقية وكله أمل في أن تولد من رحم الأرض وتُشرق تحت مظلة الشمس زهرة بيضاء تعانق أعراس النور. وله

أمل كذلك في أن يشهد مولد الإنسان الحق، وهو ما يُسميه مولد الحرية والعدل. لقد استقى حسن فتح الباب ماء شعره – كما يقول – من ورْد العذابات والأحلام والأشواق التي كابدها في طفولته، فغناها صغيراً واكتوى بلهيبها كبيراً، وتفجرت ينابيع الشعر عنده كلما انتكأ الجرح في جسد الوطن – أفراداً كان أو شعباً – أو جسد الأمة أو جسد الإنسانية وقد عانى ذلك من أدق ذرة في التراب إلى أبعد نجمة في السماء [١٠].

أي أن شعره صادر عن الأرض ومحلق في أجواز الفضاء. وهذه خاصية كتبت عنها بالتفصيل في دراسة لي عن ديوان" أحداق الجياد" نُشرت إبان صدوره أو بعد ذلك بقليل. وقد قلت في ذلك:" إن قصائد التحليق بالصورة تأخذ مساحة كبيرة في الديوان. وقد أحصيت منها ثلاثاً وعشرين قصيدة. وهي تتميز بوضوح الدلالة، وتداعي الخواطر، وتدفق المشاعر. والصورة الشعرية فيها أكثر تركيباً وإيحاء، وأشد تحليقاً في عالم الشعر. يقول الشاعر في قصيدة" عندما يغني الشجن":



لماذا بعدنا عن النبع.. عدنا إلى المفترق
وسرنا غريبين نبني على التيه جسرا
ونحفر في الغيم نهرا
وتخطر أرواحنا في روابي الشفق؟

فهذه الأبيات – كما نرى – والقصيدة كلها تنطلق من أساس مرجعي وواقعي، ولكنها لا تلبث أن تحلق بالصورة في عوالم متعالية نفسياً وفيزيقياً مثل التيه والغيم وروابي الشفق. وبهذا يحدث نوع من التعالي للبعد الواقعي.

٥- ومن خصائص شعر حسن فتح الباب التزامه برؤية واضحة ظلت تتنامى وتنضج مرحلة بعد مرحلة. وفي ذلك يقول في حوار مهم نُشر في مجلة" القاهرة" عام ١٩٨٩ :" إذا كان لي دور مؤثر في حركة الشعر الجديد فهو الإسهام في تجذيره والارتفاع به إلى مستوى الحداثة، بإبداع قصيدة بلورية من حيث الصفاء والتناغم الضوئي عبر الإشعاع المنسكب من الداخل إلى الخارج، وأعني بالصفاء هنا نقاء الرؤية أي عدم اضطرابها، وسلامة اللغة والتركيب دون ترهل ولا تعقيد، والاقتراب من تحقيق ما يُشبه المعادلة

الصعبة وهي دقة فن العمارة مع توهج الروح. ومن ثم يُصبح بناء القصيدة مثل فن المعمار. والمعمار موسيقى متجمدة، كما يقولون، وهي تتحول في الشعر إلى تدفق إيقاعي" (١١)

ولا شك أن هناك خصائص أُخرى عامة لشعر حسن فتح الباب، يمكن أن أُشير إلى بعضها خلال هذه الدراسة، أو يمكن أن يكتشف غيري ما هو أكثر من ذلك، وإن دل هذا فإنما يدل على الثراء الذي تتميز به أعمال هذا الشاعر، الذي لم يتبوأ المكانة اللائقة به في ساحتنا الشعرية العربية لأسباب كثيرة تدخل ضمن عناصر الأزمة التي تعاني منها ثقافتنا العربية في المرحلة الراهنة، وهي مرحلة تمتد لعقود طويلة، وليس في الأفق بوارق أمل تشير إلى خروج الثقافة العربية، وخاصة في مجال الشعر، من تلك الأزمة.

تقسيم للمختارات:

سوف نلجأ إلى عمل تقسيم أو تصنيف لهذه المختارات الشعرية، نرى أنه يمكن أن يساعدنا كذلك في الكشف عن المراحل التي مر بها شعر حسن فتح الباب. وقد اعتمدت في

هذا التقسيم على تواريخ صدور الدواوين وعلى الفهرس الذي أعطاه لي الشاعر مع القصائد المصورة. وهذا التقسيم الذي قد تضم بعض عناصره أكثر من ديوان، لن يلغي خصوصية التجربة الحياتية والإبداعية التي يتميز بها كل ديوان على حدة. وهذا شئ سوف نلاحظه عندما نجمع في مرحلة واحدة أو عنصر واحد بين ديوان" فارس الأمل" وديوان" مدينة الدخان والدمى" أو بين الديوانين اللذين جعلا من" النيل" قاسماً مشتركاً وهما" وردة كنت في النيل خبأتها" و" مواويل النيل المهاجر"... إلخ.

وعلى هذا سوف نتوقف عند خمس مراحل في شعر حسن فتح الباب هي:-

المرحلة الأولى: وتضم دواوين:" من وحي بور سعيد"، و" فارس الأمل" و" مدينة الدخان والدمى".

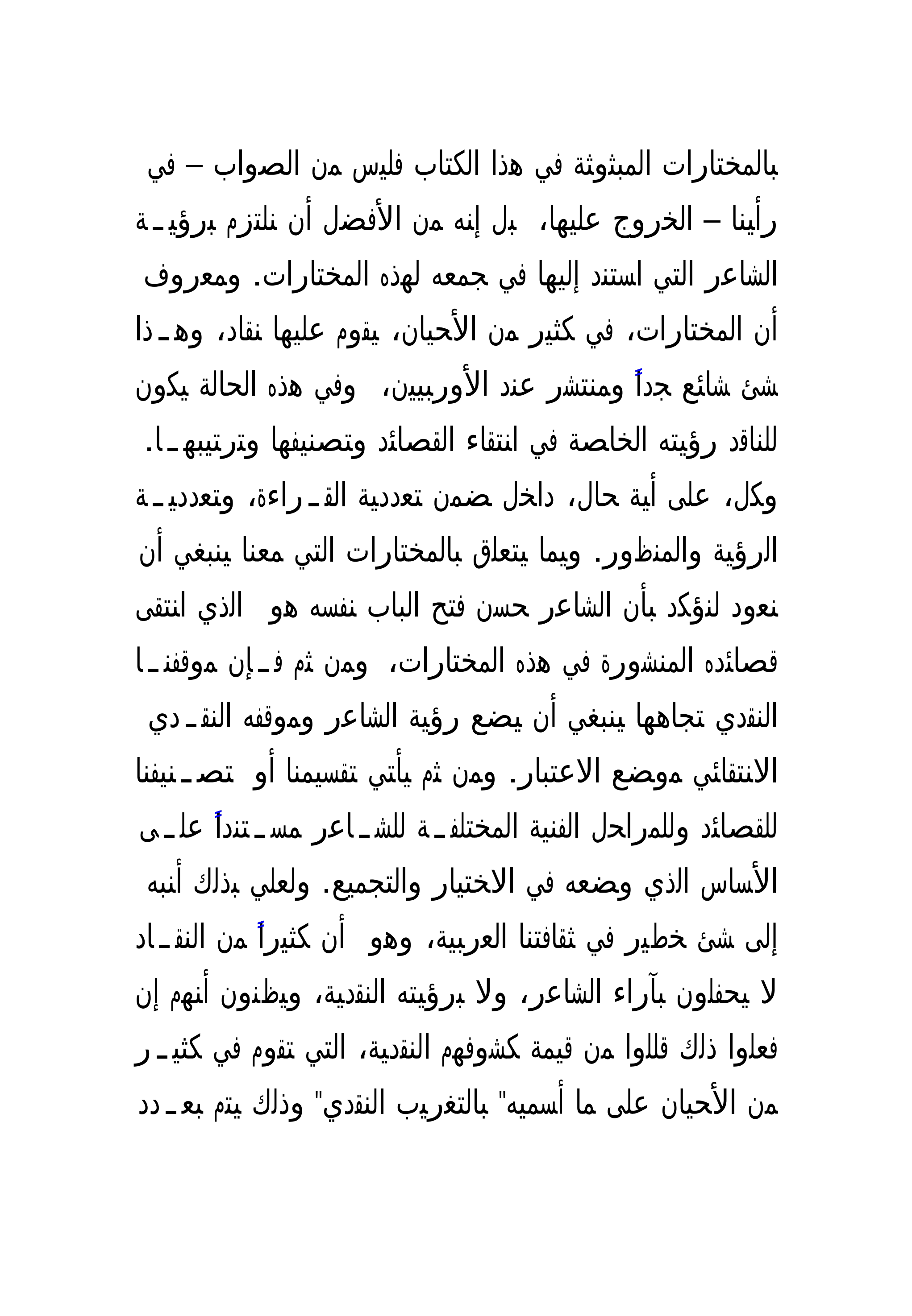
المرحلة الثانية: وتشمل" عيون منار" و" حبنا أقوى من الموت".

المرحلة الثالثة:" وردة كنت في النيل خبأتها" ومواويل النيل المهاجر".

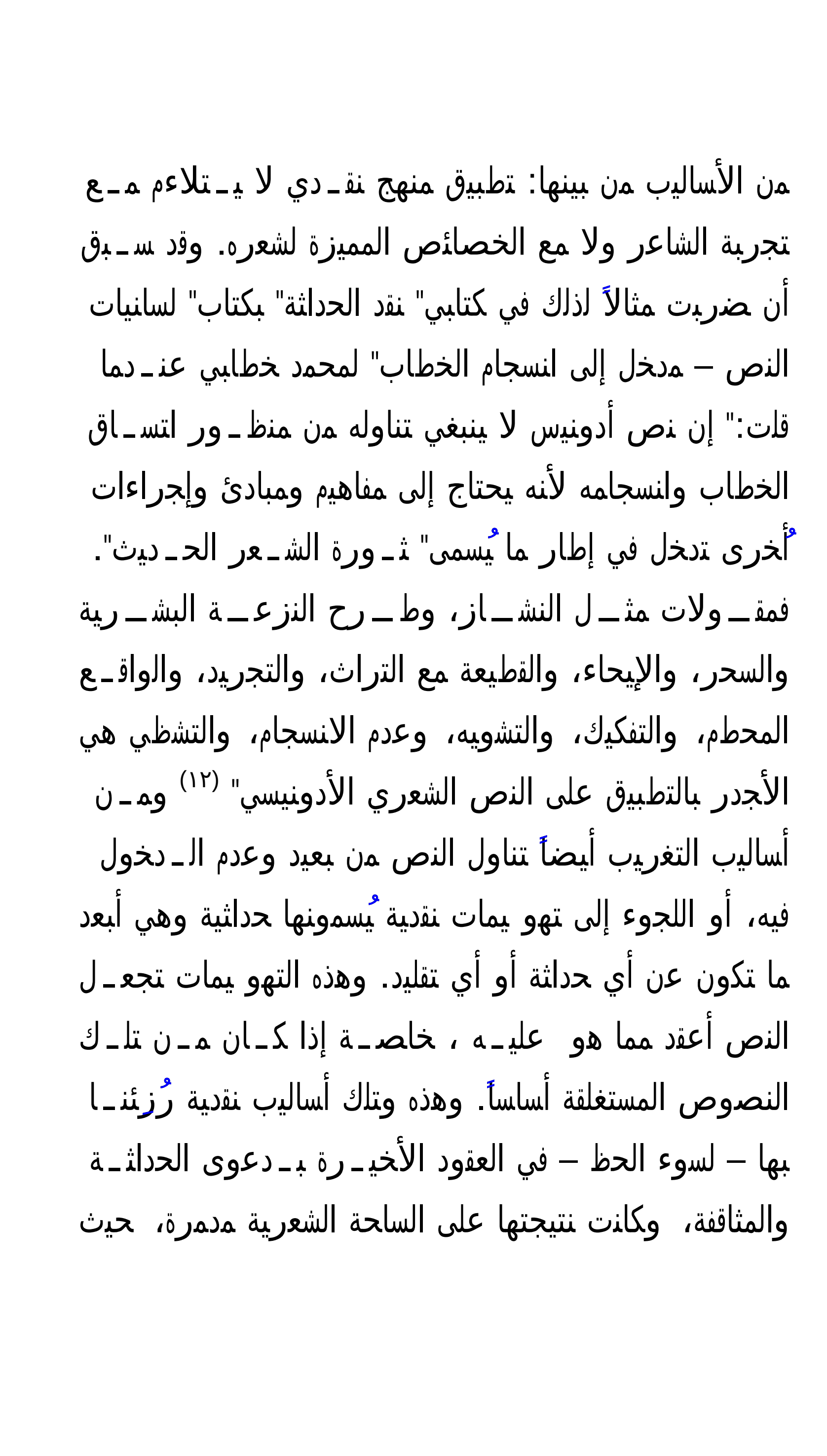
المرحلة الرابعة: ديوان واحد هو " أحداق الجياد" الذي احتل المساحة الكبرى من المختارات.

المرحلة الخامسة: وهي الدواوين الأخيرة" كل غيم شجر.. كل جرح هلال" و" سلة من محار" و" الخروج إلى الجنوب".

وقد استبعد الشاعر من مختاراته عدداً من دواوينه مثل الديوان الأول" من وحي بور سـعيد" (١٩٥٧)، وديـوان" أمواجاً ينتشرون" (١٩٧٧) وديوان" معزوفـات الحـارس السـجين" (١٩٨٠) و" رؤيـا إلـى فلسـطين" (١٩٨٠). ولا شك أن الشاعر لديه أسـبابه القويـة التـي جعلته يلجأ إلى هذا الاستبعاد على حين يركز بشكل واضـح على ديوان" أحداق الجياد" الصادر عام ١٩٩٠. وهـذا بـلا ريب حق من حقوقه، لأن المختارات ينبغي أن تضم القصائد التي يراها الشاعر أو غيره ذات فعالية قوية فـي مسـيرته الشعرية، والتي يمكن أن تعكس للقارئ ذلك العـالم الزاخـر الذي بناه لبنة بعد لبنة على امتداد حياته الشعرية. وكان يمكن أن نعود إلى الدواوين المحذوفة لنوسع من دائـرة دراسـتنا لمراحل التطور عند الشاعر، لكن بما أن هذه الدراسة خاصة



بالمختارات المبثوثة في هذا الكتاب فليس من الصواب – في رأينا – الخروج عليها، بل إنه من الأفضل أن نلتزم برؤيـة الشاعر التي استند إليها في جمعه لهذه المختارات. ومعروف أن المختارات، في كثير من الأحيان، يقوم عليها نقاد، وهـذا شئ شائع جداً ومنتشر عند الأوربيين، وفي هذه الحالة يكون للناقد رؤيته الخاصة في انتقاء القصائد وتصنيفها وترتيبهـا. وكل، على أية حال، داخل ضمن تعددية القـراءة، وتعدديـة الرؤية والمنظور. ويما يتعلق بالمختارات التي معنا ينبغي أن نعود لنؤكد بأن الشاعر حسن فتح الباب نفسه هو الذي انتقى قصائده المنشورة في هذه المختارات، ومن ثم فـإن موقفنـا النقدي تجاهها ينبغي أن يضع رؤية الشاعر وموقفه النقـدي الانتقائي موضع الاعتبار. ومن ثم يأتي تقسيمنا أو تصـنيفنا للقصائد وللمراحل الفنية المختلفـة للشـاعر مسـتنداً علـى الأساس الذي وضعه في الاختيار والتجميع. ولعلي بذلك أنبه إلى شئ خطير في ثقافتنا العربية، وهو أن كثيراً من النقـاد لا يحفلون بآراء الشاعر، ولا برؤيته النقدية، ويظنون أنهم إن فعلوا ذلك قللوا من قيمة كشوفهم النقدية، التي تقوم في كثيـر من الأحيان على ما أسميه" بالتغريب النقدي" وذلك يتم بعـدد



من الأساليب من بينها: تطبيق منهج نقـدي لا يـتلاءم مـع تجربة الشاعر ولا مع الخصائص المميزة لشعره. وقد سـبق أن ضربت مثالاً لذلك في كتابي" نقد الحداثة" بكتاب" لسانيات النص – مدخل إلى انسجام الخطاب" لمحمد خطابي عنـدما قلت:" إن نص أدونيس لا ينبغي تناوله من منظـور اتسـاق الخطاب وانسجامه لأنه يحتاج إلى مفاهيم ومبادئ وإجراءات أُخرى تدخل في إطار ما يُسمى" ثـورة الشـعر الحـديث". فمقــولات مثــل النشــاز، وطــرح النزعــة البشــرية والسحر، والإيحاء، والقطيعة مع التراث، والتجريد، والواقـع المحطم، والتفكيك، والتشويه، وعدم الانسجام، والتشظي هي الأجدر بالتطبيق على النص الشعري الأدونيسي" [١٢] ومـن أساليب التغريب أيضاً تناول النص من بعيد وعدم الـدخول فيه، أو اللجوء إلى تهو يمات نقدية يُسمونها حداثية وهي أبعد ما تكون عن أي حداثة أو أي تقليد. وهذه التهو يمات تجعـل النص أعقد مما هو عليـه ، خاصـة إذا كـان مـن تلـك النصوص المستغلقة أساساً. وهذه وتلك أساليب نقدية رُزئنـا بها – لسوء الحظ – في العقود الأخيـرة بـدعوى الحداثـة والمثاقفة، وكانت نتيجتها على الساحة الشعرية مدمرة، حيث

أدت إلى اختلاط الحابل بالنابل، والجيد بـالردئ، وجعلـت الشعراء سواسية لا تفاضل بينهم وحتى أن كل مـن جمـع ديواناً رديئاً تصور نفسه شاعراً وفرض نفسه على المجلات والصحف بوسائل تتراوح بين المصانعة والباطجـة. ولعـل أطرف ما قرأت في ذلك كلمة لكاتب يُسمي نفسـه" قناصـاً" يكتب في الصفحة الأخيرة من الملحق الثقـافي الأسـبوعي لجريدة" المدينة المنورة" تحت عنوان" رصاصة ود"، كتـب يوم الأربعاء ١٠ شعبان ١٤١٨ هـ الموافـق ١٠ ديسـمبر ١٩٩٧ بعنوان" شاعر يراود عنكبوتـاً..!!" فأشـار إلـى أن دواوين الشعر الكثيرة التي تُنشر الآن تحمل في كل صـفحة كلمات معدودة لا يربط بينها رابط، ولا ينفذ منها معنى، ولا تحمل النغم الشعري، بل تشمئز من ألفاظها... فمـنهم مـن تغذى بحذائه، وآخر رأو د عنكبوتاً، وعاشق عـاكس نملـة على الكورنيش.. إلخ وكل هذا جعله يعود إلى إرثنـا القـيم وكنزنا الكبير فوجد في استقباله قيس بن الخطيم، وعروة بن الورد، وعلقمة الفحل، والراعي النميـري، وأبـو الـوأواء الدمشقي... إلخ. ولعل من الأوفق أن نضيف إلى هذا القـول الساخر في مجال الكتابة الشعرية ما نُحس به نحن وغيرنـا

في مجال الكتابة النقدية من دراسـات تحمـل مصـطلحات ومفاهيم تشعر تجاهها بالهو ل، لكنك تفتش عن الأشعار التي حيكت حولها تلك الدراسات فلا تجد إلا خواء، وعندئذ تُتمتم في عجب:" وافق شن طبقه".

وبعد هذه السياحة الاستطرادية في أزمة الشعر والنقد على السواء أعود إلى منهجي في التعامل مع هذه المختارات النقدية للشاعر حسن فتح الباب فأكرر إنني أضع رؤية الشاعر وموقفه الانتقائي في الاعتبار، مستنداً في ذلك إلى تراث طويل من الأعمال النقدية الغربية التي خصصت لشعراء من أمثال خوان رامون خمينيث، ولويس ثيرنودا، وخورخي جيين، وبيثينته ألكساندر وغيرهم من أصحاب النظرات الصائبة حول أعمالهم وتجربتهم الشعرية.

القصائد الأولى:

لم يختر الشاعر حسن فتح الباب من ديوانه الأول" من وحي بورسعيد" أي قصيدة، بل بدأ بست قصائد مختارة من ديوان" فارس الأمل" الصادر عن مكتبة الأنجلو بالقاهرة عام ١٩٦٥ والقصائد الست هي:" ضابط في القرية"

و" دم على البحيرة" و" الخوف" و" المقرئ الصغير" و" الشيخ والقيثار" و" شوارع المدينة". وحسب التواريخ المكتوبة في نهاية كل قصيدة فإنها جميعها تعود إلى عام ١٩٥٧. والموضوعات المطروحة في هذه القصائد الست هي التي كانت سائدة في تلك الفترة وتمثل خصائص عامة لشعر الريادة الحر، مثل الالتزام، ورصد حركة الحياة والناس خاصة البسطاء منهم، والحزن، وتعرية أسباب الاستبداد، والغربة، والإغراق أحياناً في وصف عالم الكادحين، واللواذ بالأمل دائماً باعتباره المحطة الأخيرة التي لا غنى عنها، وفداء الوطن، وكشف الشرور الناجمة عن الحروب، والخوف من المجهو ل، والتركيز على النماذج والشخصيات المهمشة الصانعة للحياة، والأنغام الحزينة، والمدينة المرفوضة... إلخ. هذا على مستوى الموضوعات، أما على المستوى الفني فهناك التفعيلة التي صارت البديل الناجح للشعر الموزون المقفى، والتنويع في النغم والإيقاعات، والتكرار أو ما يمكن أن نسميه" الإيقاع السيمفوني"، والوضوح وذلك باستخدام صور وتعبيرات قريبة المأخذ شفافة وغير مستغلقة على الفهم، والاقتراب من القارئ أو

المتلقي في نوع من الحميمية العذبة، وغير ذلك من خصائص صارت تمثل علامات بارزة لتلك المرحلة المهمة من الخمسينيات.

ولننظر في بناء قصيدة" ضابط فـي القريـة" لنراهـا مقسمة على النحو التالي المقطع الأول مدخل إلى موضـوع القصيدة وهو الضابط الذي وصل إلى القرية للعمل بها وأخذ يزحم الطريق بالخُطا، والشاعر يحذره من ذلك لأن خُطاه في نظر الناس ظل طارقٍ كئيـب، أي غيـر مُحبـب إلـيهم. والضابط، الذي هو الشاعر نفسه لديه إحساس قوي بنظـرة هؤلاء الناس الطيبين إليه، ومن ثم فإنه يحاول الهروب، دون جدوى، من صدى نظرتهم، لكن ألف وجه، ألف عين تكـرر التحذير الأول في نوع من التكرار داخـل التكـرار، وهـذه الأبيات الثلاثة الأخيرة سوف تمثل الإيقاع السيمفوني المتكرر علـى طـول القصـيدة فـي نهايـة كـل مقطـع (عدد المقاطع ستة) ما عدا الخامس الـذي ينتهـي ببيـت خبري يقول:

ولست بالغريب يا رفاق لست بالغريب

وفيما يلي المقطع الأول بكامله لنواصل النظر فيه على ضوء رسمه الموجود أمامنا. يقول الشاعر:

" لا تزحم الطريق بالخُطا

خُطاك ظل طارقٍ كئيب...!!"

وكلما مضيت هارباً من الصدى

لم أنج من عيونهم تُطَوقُ الطريق

وألف وجه... ألف عين

تقول: يا غريب

لاتزحم الطريق بالخُطا

يا أيها الغريب...!!

وكما هو واضح فإن هذه الأبيات تبدأ بأسلوب إنشائي (**طلبي**) في البيت الأول، يليه أسلوب خبري من أربعة أبيات أو لها يمثل تعليلاً للطاب الإنشائي، والثلاثة أبيات التالية تؤكد النظرة المتوجسة الحذرة تجاه الضابط كي تنطلق الوجوه والعيون مرة أُخرى محذرة هذا الطارق الغريب من

أن يزحم الطريق بالخُطا، ثم يتكرر النداء في آخر الأبيات باستخدام أكثر من أداة وهي يا وأي وها التنبيه (يا أيها الغريب) للدلالة على عمق الانفصام بين عالم الضابط وعالم أهل القرية. فهو بالنسبة لهم غريب، معروف عنه الصلف والكبرياء، وهو مهما حاول أن يبدو غير ذلك سوف تظل صورته في أذهانهم صورة ممثل السلطة المغرور المزهو بنفسه وبمنصبه.

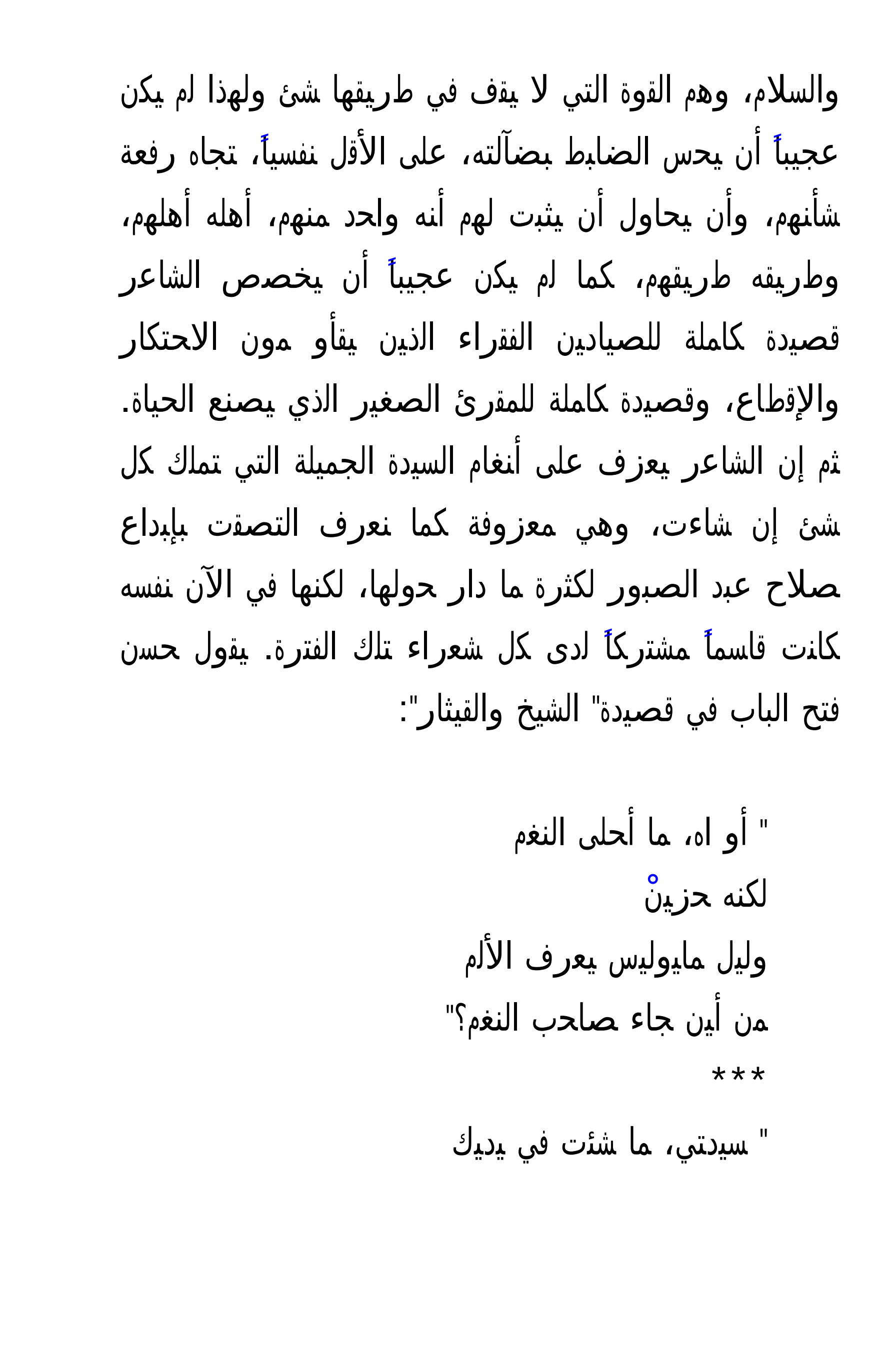
في المقطع الثاني يرصد الشاعر حركة الحياة في القرية: فالرجال يتواعدون ويلتقون، والصبيان والبنات يلعبون... إلخ حتى يأتي ما نسميه بيت" الانتقال" وهو " وألف وجه.. ألف عين" ليختم المقطع بالأبيات الثلاثة التي تُمثل الإيقاع السيمفوني كما أسلفنا. والمقطع الثالث أيضاً يرصد حركة الحياة والناس ويختم بنفس الطريقة. أما المقطع الرابع فينطوي على شرح لأسباب الحزن والخوف عند هؤلاء الناس الطيبين: ذلك أن الحياة في زمن الحصاد تُقبل عليهم كل عام لكن الحراس يسرقون طيب الثمار للأمير، ولأن الضابط واحد من هؤلاء الحراس فإن الأصابع تشير إليه بالاتهام حتى يأتيه التحذير بألا يزحم الطريق بالخُطا. وفي

المقطع الخامس يحاول الضابط أن يشرح لأهل القرية أنه واحد منهم لا يختلف عنهم في شئ، ومما قال في ذلك:

أبي الذي مضى
ولم تشيع نعشه حشود
خُطاه ما تزال بينكم على الطريق
... إلخ

وينتهي هذا المقطع، كما ذكرت آنفا ، ببيت فيه تكرار يؤكد فيه الضابط أنه ليس غريباً عن أهل القرية. ويأتي المقطع السادس والأخير ليقول إن ميراث الاستبداد أقوى من كل كلمات الود والمحبة. وتُختم القصيدة بالتوقيع السيمفوني ليظل ضابط الشرطة غريباً وسط هذا الحشد البرئ من البشر.

وإذا كنا لا نستطيع التوقف عند كل القصائد فإننا نشير فقط إلى بعضها مؤكدين أنها تندرج في سياق واحد هو سياق الفترة أو المرحلة التي أفرزتها اجتماعياً وفنياً. فالموضوعات التي أشرنا إليها فيما سبق كانت هي السائدة والمسيطرة في زمن بدا فيه أن الفقراء هم ملح الأرض وهم صانعوالمجد



والسلام، وهم القوة التي لا يقف في طريقها شئ ولهذا لم يكن عجيباً أن يحس الضابط بضآلته، على الأقل نفسياً، تجاه رفعة شأنهم، وأن يحاول أن يثبت لهم أنه واحد منهم، أهله أهلهم، وطريقه طريقهم، كما لم يكن عجيباً أن يخصص الشاعر قصيدة كاملة للصيادين الفقراء الذين يقاومون الاحتكار والإقطاع، وقصيدة كاملة للمقرئ الصغير الذي يصنع الحياة.

ثم إن الشاعر يعزف على أنغام السيدة الجميلة التي تملك كل شئ إن شاءت، وهي معزوفة كما نعرف التصقت بإبداع صلاح عبد الصبور لكثرة ما دار حولها، لكنها في الآن نفسه كانت قاسماً مشتركاً لدى كل شعراء تلك الفترة. يقول حسن فتح الباب في قصيدة" الشيخ والقيثار":

" أو اه، ما أحلى النغم

لكنه حزينْ

وليل مايوليس يعرف الألم

من أين جاء صاحب النغم؟"

***

" سيدتي، ما شئت في يديك

المجد للجمال، للربيع، لك

لكنما بالباب عازف فقير

يُهدي إليك لحنه الصغير... إلخ

فالنغم حلو، لكنه حزين، والسيدة تملك كل شئ، لأنها مثل الجمال والربيع، والعازف الفقير واقف بالباب يتمنى لوقبلت منه هذا اللحن الصغير، بالنسبة لها طبعاً، والذي لا يملك غيره ليقدمه إليها. إنها صاحبة المقام الرفيع في زمن صار التغني فيه بالقيم السامية مثل الحب، والجمال، والربيع. والفقراء هم أكثر الناس إحساساً بهذه الأشياء وقرباً منها وحرصاً عليها. ولاشك أن هذه القصائد الأولى لحسن فتح الباب تذكرني بقوة بقصائد صلاح عبد الصبور وخاصة في ديوان" الناس في بلادي" مثل" الملك لك" و" لهن"... إلخ. ولنقرأ الأبيات التالية لعبد الصبور:

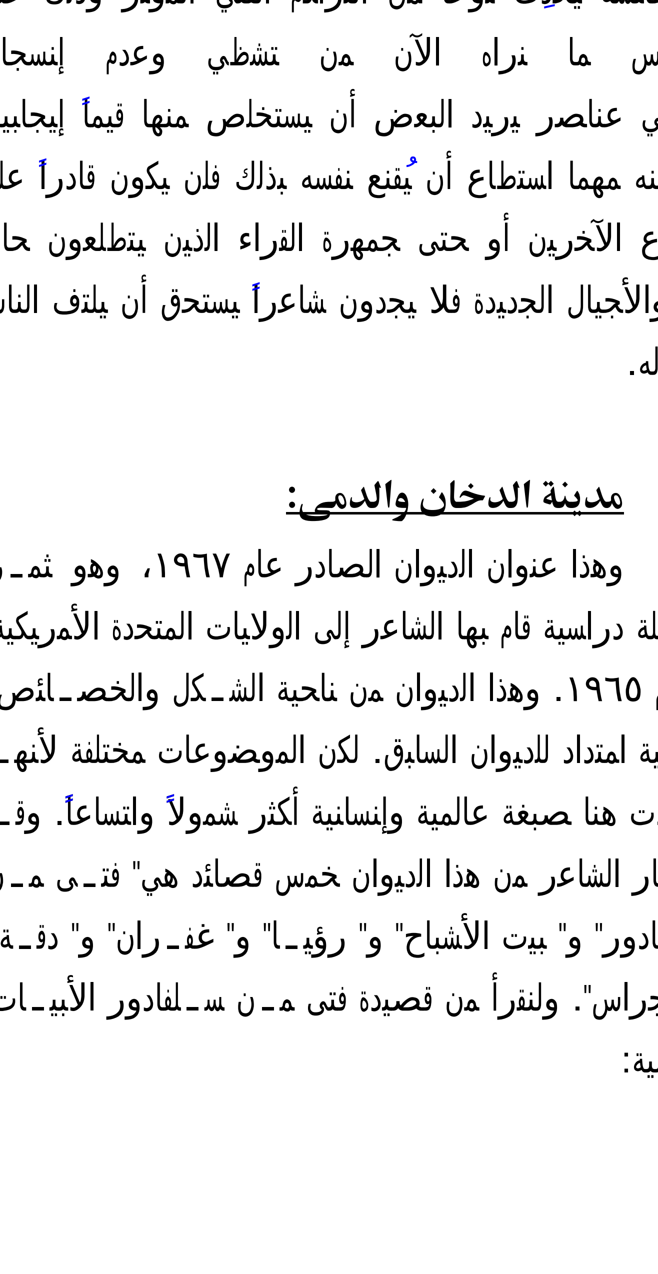
بيننا يا جارتي سبع صحاري

وأنا لم أبرح القرية مذ كنت صبياً

أُلقيت في رجلي الأصفاد منذ كنت صبيا

أنت في القرية تغفين على فرش الحرير
وتذودين عن النفس السآمة
بالمرايا واللآلي والعطور
وانتظار الفارس الأشقر في الليل الأخير... إلخ [١٣]

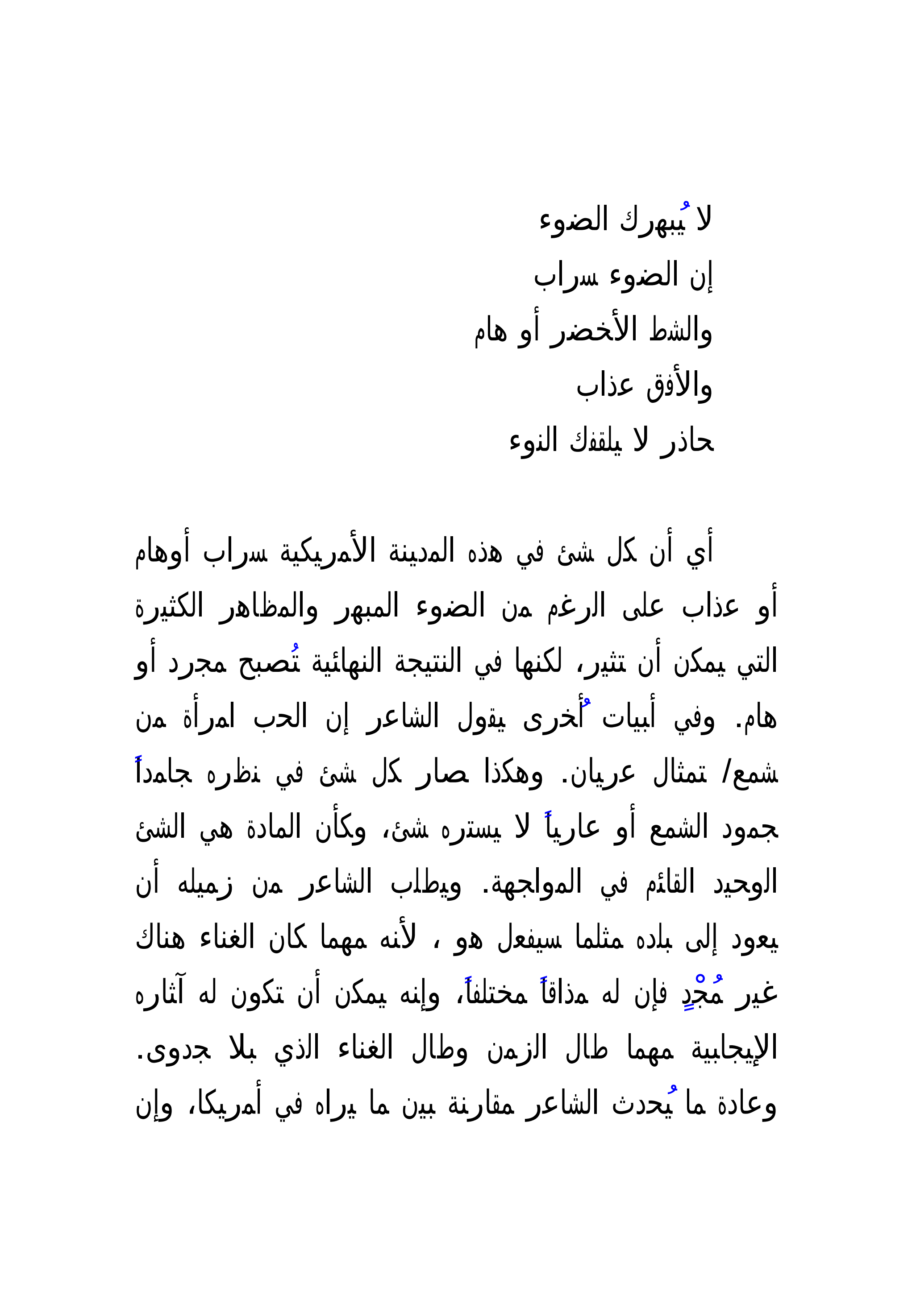
وهذا التلاقي في الفكرة والموضوع وحتى الصياغة في كثير من الأحيان بين شعراء العصر، أعني مرحلة الريادة الشعرية، لم يكن وليد صدفة بل إنه كان ناتجاً عن نسق فكري واحد جمع المثقفين في ذلك الحين تحت لوائه سواء على المستوى المضموني أو على مستوى التقنية. ولعل بعض النقاد يرون في ذلك عيباً، لكني على العكس من ذلك أراه مظهر قوة، لأن الزمن أثبت دائماً أن الأجيال التي جمعتها عقيدة واحدة وتقنيات متجانسة هي أكثر الأجيال قوة وتأثيراً، والدليل على ذلك جيل الخمسينيات الشعري في العالم العربي الذي تأكد للجميع أنه من أهم الأجيال الشعرية على الإطلاق، وجيل ١٩٢٧ في إسبانيا الذي كان ومازال عالمياً بكل المقاييس، وجيل الرمزيين الفرنسيين، والسيرياليين وغيرهم، وهذا يعني أن الجيل الذي يستطيع تكوين مدرسة



متجانسة يُحدِث نوعاً من التراكم الفني المؤثر وذلك على عكس ما نراه الآن من تشظي وعدم إنسجام، وهي عناصر يريد البعض أن يستخلص منها قيماً إيجابية، ولكنه مهما استطاع أن يُقنع نفسه بذلك فلن يكون قادراً على إقناع الآخرين أو حتى جمهرة القراء الذين يتطلعون حالياً نحوالأجيال الجديدة فلا يجدون شاعراً يستحق أن يلتف الناس حوله.

مدينة الدخان والدمى:

وهذا عنوان الديوان الصادر عام ١٩٦٧، وهو ثمـرة رحلة دراسية قام بها الشاعر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٦٥. وهذا الديوان من ناحية الشـكل والخصـائص الفنية امتداد للديوان السابق. لكن الموضوعات مختلفة لأنهـا أخذت هنا صبغة عالمية وإنسانية أكثر شمولاً واتساعاً. وقـد اختار الشاعر من هذا الديوان خمس قصائد هي" فتـى مـن سلفادور" و" بيت الأشباح" و" رؤيـا" و" غفـران" و" دقـة الأجراس". ولنقرأ من قصيدة فتى مـن سـلفادور الأبيـات التالية:



لا يُبهرك الضوء
إن الضوء سراب
والشط الأخضر أو هام
والأفق عذاب
حاذر لا يلقفك النوء

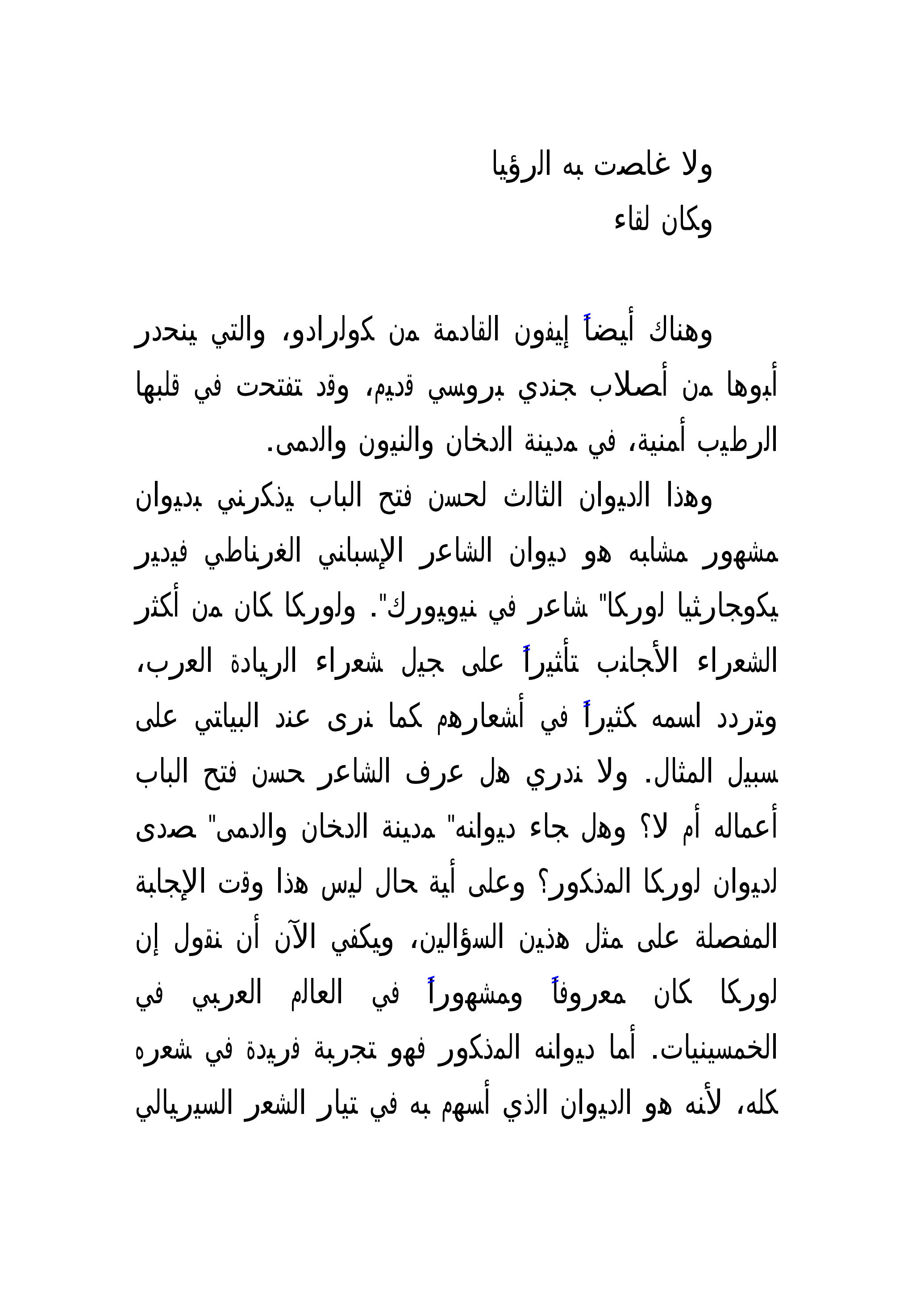
أي أن كل شئ في هذه المدينة الأمريكية سراب أوهام أو عذاب على الرغم من الضوء المبهر والمظاهر الكثيرة التي يمكن أن تثير، لكنها في النتيجة النهائية تُصبح مجرد أو هام. وفي أبيات أُخرى يقول الشاعر إن الحب امرأة من شمع/ تمثال عريان. وهكذا صار كل شئ في نظره جامداً جمود الشمع أو عارياً لا يستره شئ، وكأن المادة هي الشئ الوحيد القائم في المواجهة. ويطلب الشاعر من زميله أن يعود إلى بلده مثلما سيفعل هو ، لأنه مهما كان الغناء هناك غير مُجْدٍ فإن له مذاقاً مختلفاً، وإنه يمكن أن تكون له آثاره الإيجابية مهما طال الزمن وطال الغناء الذي بلا جدوى. وعادة ما يُحدث الشاعر مقارنة بين ما يراه في أمريكا، وإن

كان وهماً أو سراباً، وما هو كائن في بلاده، وخاصة في أرض فلسطين:

... أطفال العرب المقهورين
ويل للجبارين المهزومين
مات صلاح الدين
فليُبعث ألف صلاح الدين

وتنداح تجربة الشاعر في هذه القصائد لتتحـول إلـى حوار حميم مع هذا الفتى من سـلفادور، أو مـع الشـاعرة الأمريكيـة الزنجيـة جيسـي هاتشـكوك JESSIE HATHCOCK أو مع فتاة تُسمى ماريـا التـي يخاطبهـا بالأبيات الجميلة التالية، من مطلع قصيدة" رؤيا":

رأيتك في الروابي الخضر والسحب الرمادية
وفوق مروج فرجينيا الخريفية
مكان الشمس من حولي وفي قلبي
فما ارتعشت على درب الغريب خُطاه

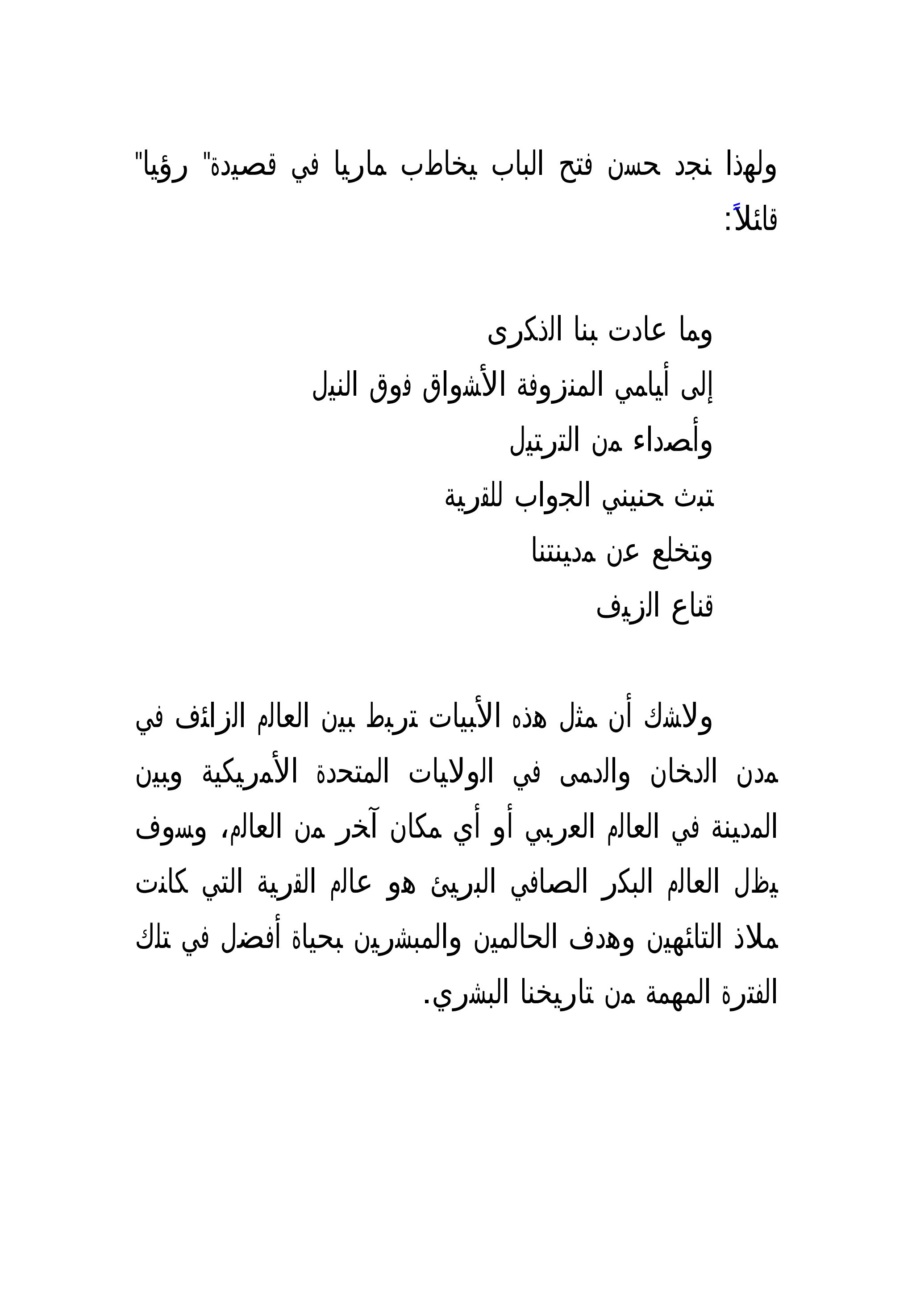


ولا غاصت به الرؤيا
وكان لقاء

وهناك أيضاً إيفون القادمة من كولارادو، والتي ينحدر أبوها من أصلاب جندي بروسي قديم، وقد تفتحت في قلبها الرطيب أمنية، في مدينة الدخان والنيون والدمى.

وهذا الديوان الثالث لحسن فتح الباب يذكرني بديوان مشهور مشابه هو ديوان الشاعر الإسباني الغرناطي فيدير يكوجارثيا لوركا" شاعر في نيويورك". ولوركا كان من أكثر الشعراء الأجانب تأثيراً على جيل شعراء الريادة العرب، وتردد اسمه كثيراً في أشعارهم كما نرى عند البياتي على سبيل المثال. ولا ندري هل عرف الشاعر حسن فتح الباب أعماله أم لا؟ وهل جاء ديوانه" مدينة الدخان والدمى" صدى لديوان لوركا المذكور؟ وعلى أية حال ليس هذا وقت الإجابة المفصلة على مثل هذين السؤالين، ويكفي الآن أن نقول إن لوركا كان معروفاً ومشهوراً في العالم العربي في الخمسينيات. أما ديوانه المذكور فهو تجربة فريدة في شعره كله، لأنه هو الديوان الذي أسهم به في تيار الشعر السيريالي

الذي اشتهر به في فترة محدودة جيل ١٩٢٧ الإسباني تحت تأثير دعاة السيريالية الفرنسيين مثل أندريه بريتون ولويس أراجون [١٤]. وهذه النزعة السيريالية، هي بالتأكيد، أهم ما يفرق بين ديوان" مدينة الدخان والدمى" وديوان" شاعر في نيويورك"، لأن حسن فتح الباب في هذا الديوان – كما أسلفنا – يواصل مسيرته السابقة في الشكل تحديداً، وفي المضمون أيضاً، وإن كان المضمون ينداح ويمتد ليأخذ أبعاداً جديدة أكثر شمولية وعالمية، إذ يتجاوب الشاعر ويتلاقى مع شعراء وأناس وأحداث لفتت انتباهه وأثارت عواطفه أثناء رحلته الدراسية في الولايات المتحدة الأمريكية في منتصف الستينيات الميلادية، وهي فترة كانت ما تزال مزدحمة بالصراع الإيديولوجي المعروف بين اليسار واليمين أو بتعبير آخر بين الأفكار الاشتراكية والتوجهات الرأسمالية. ولما كانت الاشتراكية في ذلك الوقت هي حلم المثقفين الأعظم وأملهم الأكبر في إقامة الفردوس الموعود على الأرض وجدناهم، وخاصة الشعراء منهم، ينحازون دائماً إلى القرية باعتبارها التجسيد الأسمى لهذا الحلم، وذلك في مواجهة عالم المدينة الذي يمور بالزيف والبهتان في نظرهم.



ولهذا نجد حسن فتح الباب يخاطب ماريا في قصيدة" رؤيا" قائلاً:

وما عادت بنا الذكرى
إلى أيامي المنزوفة الأشواق فوق النيل
وأصداء من الترتيل
تبث حنيني الجواب للقرية
وتخلع عن مدينتنا
قناع الزيف

ولاشك أن مثل هذه الأبيات تربط بين العالم الزائف في مدن الدخان والدمى في الولايات المتحدة الأمريكية وبين المدينة في العالم العربي أو أي مكان آخر من العالم، وسوف يظل العالم البكر الصافي البريئ هو عالم القرية التي كانت ملاذ التائهين وهدف الحالمين والمبشرين بحياة أفضل في تلك الفترة المهمة من تاريخنا البشري.

عيون منـار :

وهذا هو عنوان الديوان الصادر في بيروت عام ١٩٧١، وقد اختار منه الشاعر ثلاث قصائد هي" عيون منار" (**تأملات من لبنان**)، و" على الشاطئ" و" أطفال بحر البقر". والقصائد في هذا الديوان بصفة عامة لها تشكيل مختلف، فقد حدث تكثيف للصورة، واعتماد على الرمز والإيحاء، وقد استتبع ذلك بالطبع تغير في إنتاج الدلالة، بحيث صارت أكثر دخولاً فيما سُمي عند رومان ياكوبسون" الوظيفة الشعرية للغة" وهو أمر كان قد أشار إليه أو نبه عليه حازم القرطاجني في كتابه" منهاج البلغاء وسراج الأدباء" (**ص ٨٩**) عندما قال:" إن القول في شئ يصير مقبولاً عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلاً إليه، أو نفوراً منه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه". بمعنى أن تُصبح اللغة هي الهدف الأول للإنشاء الأدبي، فتوظف توظيفاً جمالياً يقوم على المهارة في اختيار الألفاظ وإجادة تأليفها، مع الاستعانة بالأدوات البلاغية كالاستعارة والكناية والمجاز والتشبيه،

وكلها أدوات تساعد على امتداد المساحة الدلالية للغة وتعميقها وإثرائها. يقول الشاعر في قصيدة" عيون منار":

عيني على الأصداف والأطياف

من كل طيف نزق شفيف

ينسج لي ستائر الحُلم

وكل همس ناعم الرفيف

ينصب لي أرجوحة الوهم

ويقول في مطلع قصيدة" على الشاطئ":

" حبنا أقوى من الموت الذي

يفصل شطينا.. فلا يلتقيان!!"

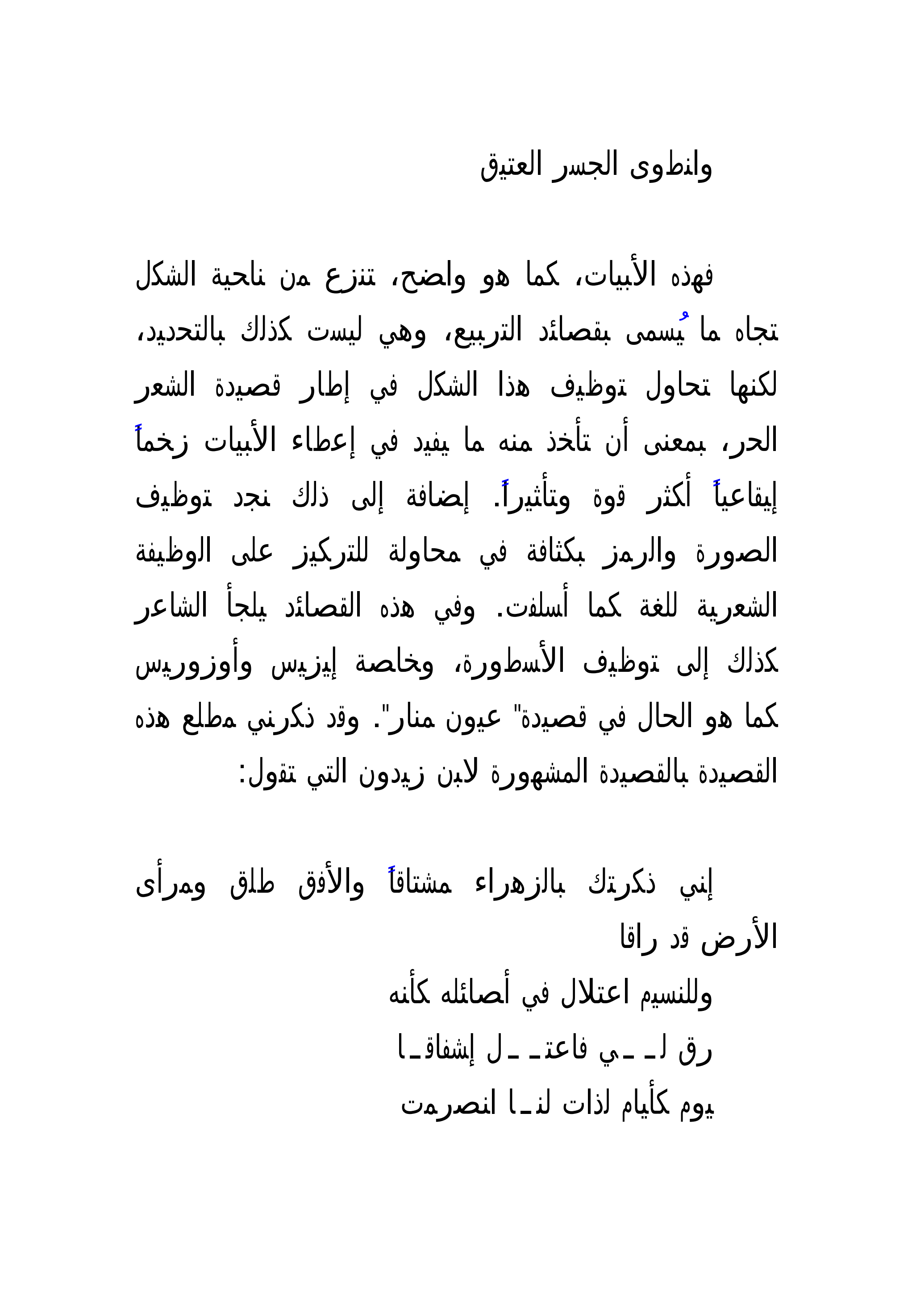
واختفت في البعد عيناها

وولى جسمها، خلف السحب

وعلى قلبي لما فارقت

حف جناح من لهب

وتهاوى كذراعيها الطريق



وانطوى الجسر العتيق

فهذه الأبيات، كما هو واضح، تنزع من ناحية الشكل تجاه ما يُسمى بقصائد التربيع، وهي ليست كذلك بالتحديد، لكنها تحاول توظيف هذا الشكل في إطار قصيدة الشعر الحر، بمعنى أن تأخذ منه ما يفيد في إعطاء الأبيات زخماً إيقاعياً أكثر قوة وتأثيراً. إضافة إلى ذلك نجد توظيف الصورة والرمز بكثافة في محاولة للتركيز على الوظيفة الشعرية للغة كما أسلفت. وفي هذه القصائد يلجأ الشاعر كذلك إلى توظيف الأسطورة، وخاصة إيزيس وأوزوريس كما هو الحال في قصيدة" عيون منار". وقد ذكرني مطلع هذه القصيدة بالقصيدة المشهورة لابن زيدون التي تقول:

إني ذكرتك بالزهراء مشتاقاً والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا

وللنسيم اعتلال في أصائله كأنه

رق لـ ـي فاعتـ ـل إشفاقـا

يوم كأيام لذات لنـا انصرمت

بتنا لها حين سار الدهر سراقا

وذلك أن حسن فتح الباب يقول إنهم حين نزلوا مشرب الباروك... إلخ

كان المساء العذب يسكب الظلال
تشربها الجدأو ل المنحدرة
وينثر النسيم حبات الندى
على الروابي الخافقات بالعبير .. إلخ

إنه ذلك التماهي المحبب دائماً بين عواطف الشاعر وصبواته وآماله وطموحاته وبين أحداث الطبيعة المنعكسة على صفحة وجدانه.

ومن الأبيات التي أثارت انتباهي بقوة المقطع التالي من قصيدة" على الشاطئ"، الذي يقول:

تدفع الريح شراع الأقوياء
ويغوص الغرباء

في قرار الموجة الأولى.. ويغفو الضعفاء
في صناديق الضلوع المطفأة
واسطوانات الأغاني الصدئة.

وقد صدر للشاعر بعد ذلك (عام ١٩٧٥) ديوان" حبنا أقوى من الموت" الذي اختار منه قصيدة واحدة طويلة تحمل هذا العنوان نفسه وهي قصيدة وطنية تتحدث عن عودة قناة السويس أو عودة الشاعر إليها وإلى مدينة السويس بعد الانتصار الذي تحقق في أكتوبر المجيد عام ١٩٧٣. وقد ختم الشاعر القصيدة بهذه الأبيات الجميلة:

كأن مياه السويس عليها من الصفو روح الإله
وأنت بلا جسد في دمي تعبرين القناة
وداعاً إلى الملتقى يا نخيل السويس
يموت الزمان الكئيب
ويبقى المكان الحبيب .. إلخ

قصائد النيل:

تتمثل قصائد النيل في ديوانين أو لهما" وردة كنت في النيل خبأتها" الصادر عام ١٩٨٦، والثاني" مواويل النيل المهاجر" الصادر عام ١٩٨٧. وقد اختار الشاعر من الديوان الأول ثلاث قصائد، ومن الثاني عدداً أكثر من ذلك لكن من بينها قصيدتان طويلتان هما" الجذور" و" الصبار". والقاسم المشترك بين هذين الديوانين نجده في عدد من" التيمات" أو الموضوعات مثل الحنين إلى الوطن، وذلك أن الشاعر في تلك الفترة كان يعمل بشكل متواصل خارج بلاده، ويأتي هذا الحنين غالباً ممزوجاً بنبرة الأسى تجاه ما يجري في الوطن من أحداث. ومن أبيات الحنين الخالصة قول الشاعر في قصيدة" الجذور":

أيا وطن البسط والقبض والوجد والفيض
يا وطن الحلم والرفض
يا أيها الشجن القاهر المستحب الذي
يسكن النفي يسكنني عشقك المستميت

وعلى الرغم من أن الأبيات السابقة تكاد تخلص للحنين والحب، إلا أنها تنطوي كذلك على فكرة الرفض (يا وطن الحلم والرفض)، وهذا الرفض يطل على القارئ في أبيات أُخرى كثيرة تفضح ما يجري على ضفاف النيل من أحداث جعلت هذا النهر العظيم ملكاً خالصاً لأناس يفعلون به ما يشاءون في حين أن أحبابه الحقيقيين لم يجدوا إلا المنفى سبيلاً للعيش والبقاء. من ذلك الأبيات التالية:

على النهر أصفى بنينا وأحلى البنات
تباع.. تجوع.. وتلقي لكم جثثا
أو حبالا عليها تريحون أو تستريحون
المراعي لكم والمراثي لنا
أيها المنتهون الغثاء الأخير
المنافي أحب إلينا.

وتزداد في هذه القصائد نداءات الإفاقة:" أفق يا غريب الديار مدينتنا تُستباح/ وماذا تُساوي الأغاني؟". وبهـذا نجـد بذرة الحنين والبكاء والحزن التي غرسها الشاعر في ديوان"

وردة كنت في النيل خبأتها" تتحول إلى معزوفة حزينة فـي الديوان التالي. فإذا كانـت الإسـكندرية ووهـران المدينـة الجزائرية في قصيدة" إسكندرية" تتلاقيان، من حيـث أن أو لاهما تخترق الحُلم والأخرى تقع في القلب فإن الأغنيـة لـم تتم، لأن قلب الشاعر طريد، إذ أنه لم يذهب إلـى وهـران بمحض اختياره، وإن كان ذلك هو الواجهة الظاهرة ، وإنمـا ذهـــب مثلمـــا يـــذهب المنفـــي أو الطريـــد. وهذا إحساس أحس به كل من اضطر للعمل خـارج وطنـه خلال العقود الأخيرة، لأن الظروف غير المواتية في بلاده هي التي أجبرته على الخروج والترحيب بـالمنفى الاختيـاري. وبهذا يُثبت حسن فتح الباب المرة تلو المرة أنـه مـن أهـم الشعراء الذين تجاوبوا مع نبض الحياة والواقع. ومـن ثـم ينطبق عليه ما سُمي بجمالية التماسك عند لوسيان جولدمان، وهذه الجمالية ترى أن العمل الفني أو الأدبي يكون ناجحاً من الناحية الجمالية عندما يدل دائماً على معنى متماسـك يُعبـر عنه بشكل مناسب. ويكون المعنى متماسكاً عندما يتطابق فيه الفردي والجماعي، علماً بأن النزوع إلى التماسك يدخل فـي صميم الذات الفردية (١٥).

وما أجمل الأبيات التالية من قصيدة" وطن" (**وهي المطلع**):

تدور السواقي ولكن طيبة كالشمس

أبراجها من نحاس

وكهانها من حجار

وما كان إلا الذي كان

حزمة ضوء قديم وتيجان شوك جديد

ووجه المهرج لحنٌ مُعاد

وتنتهي القصيدة بالأبيات التالية:

تدور بنا الأرض.. لكننا

نسائلها عن تراب... وطن

وطيبة كالشمس لكن أقمارها من رماد

وكهانها من دخان

وبين المزاود يخرج في كل ليل شعاع وليد

ويُلاحظ أن الدلالات في هذه القصيدة تتبادل المواقع لتصنع المفارقة العجيبة: فطيبة الشمس، وحزم الضوء فيها لا تنفد، لكن الأبراج العاكسة من نحاس، والأقمار من رماد، والكهان من حجار أو من دخان وكل هذا لابد وأن يقف مثل الصخرة الهائلة التي تسد آفاق طيبة وتمنع عن الكون وعن الناس شعاعها القوي، لكن الشعاع برغم كل شئ يولد في كل ليل!!. أي أن الشاعر مهما ادلهم الخطب ومهما أظلم الليل مازال يحلم بميلاد جديد وعود أبدي.

وتكثر نداءات الشاعر للنيل بأن يتماسك ويظل صلباً. والنيل هنا بلا شك رمز لمصر كلها التي تواجه ما أسماه الشاعر بنسل المماليك، وهم هؤلاء الذين يعيثون في الأرض فساداً، ويسرقون كل الخيرات. يقول الشاعر مخاطباً النيل:

يا شراع المساكين والماردين النسور الحمائم
يا نيل لا، لا ينل منك نسلُ المماليك
والمارقين غداً.. لا تبعْهُم بثدييك
لا، لا تكن للنفايات مبْغَى.

وفي قصيدة" الصبار" يعلن الشاعر أننا جميعاً تحت سقف الجحيم: فلا خيمة من وليّ/ ولا غيمة من نبيّ/ تفجر موعدنا المنتظر... إلخ. أما المآذن فإنها مصلوبة، والمصافي تصب على الفقراء شذوراً من الزيت. وعلة الشاعر هي صحة البوح والصمت والجرح والمقت والوطن الساكن في أعماقه. ويعلن الشاعر أيضاً أن هذا زمان الفجور. وأن مسرور هذا الزمان يساومنا بين نطع الرشيد وبين فراش الجواري... إلخ. وهكذا لم يعد في مُكنة الشاعر إلا السفر والاكتواء بالحنين لأنه لم يعد في النيل عش يأو ى إليه، ولا وطن غير كهف المقطم، ولا حياة إلا لشخص واحد هو الرئيس المُفدى.. والفوارس تنقر أكتافنا.. لا حياة، والعصافير تحمل أغلالنا، والسماء تطوقنا بالنجوم السراب. أليس هذا هو إحساس المثقفين في زمن انقلبت فيه الموازين، ولم تعد الأضواء مسلطة إلا علي المهرجين والراقصات وأهل المغنى والعاملين في الكباريهات! لقد ظلت الأوضاع تتردى حقبة بعد حقبة ، وفي كل مرحلة يزداد المثقفون اغتراباً وعزلة، حتى أن الدكتور طه حسين فكر جدياً في الهجرة نهائياً من مصر، وهذا في زمن طه حسين، فما بالك

بالمرحلة الحالية!! أما الفيلسوف عبد الرحمن بدوي فقد غادر مصر نهائياً، واختار الإقامة الدائمة في أحد فنادق باريس المتواضعة، ومما قاله تعبيراً عن محنته تجاه بلده: إن مصر لم تعد هي مصر. ويبدوأن الوضع الحالي كانت له أصول حتى في أيام حافظ إبراهيم شاعر النيل، الذي نقرأ له الأبيات التالية:-

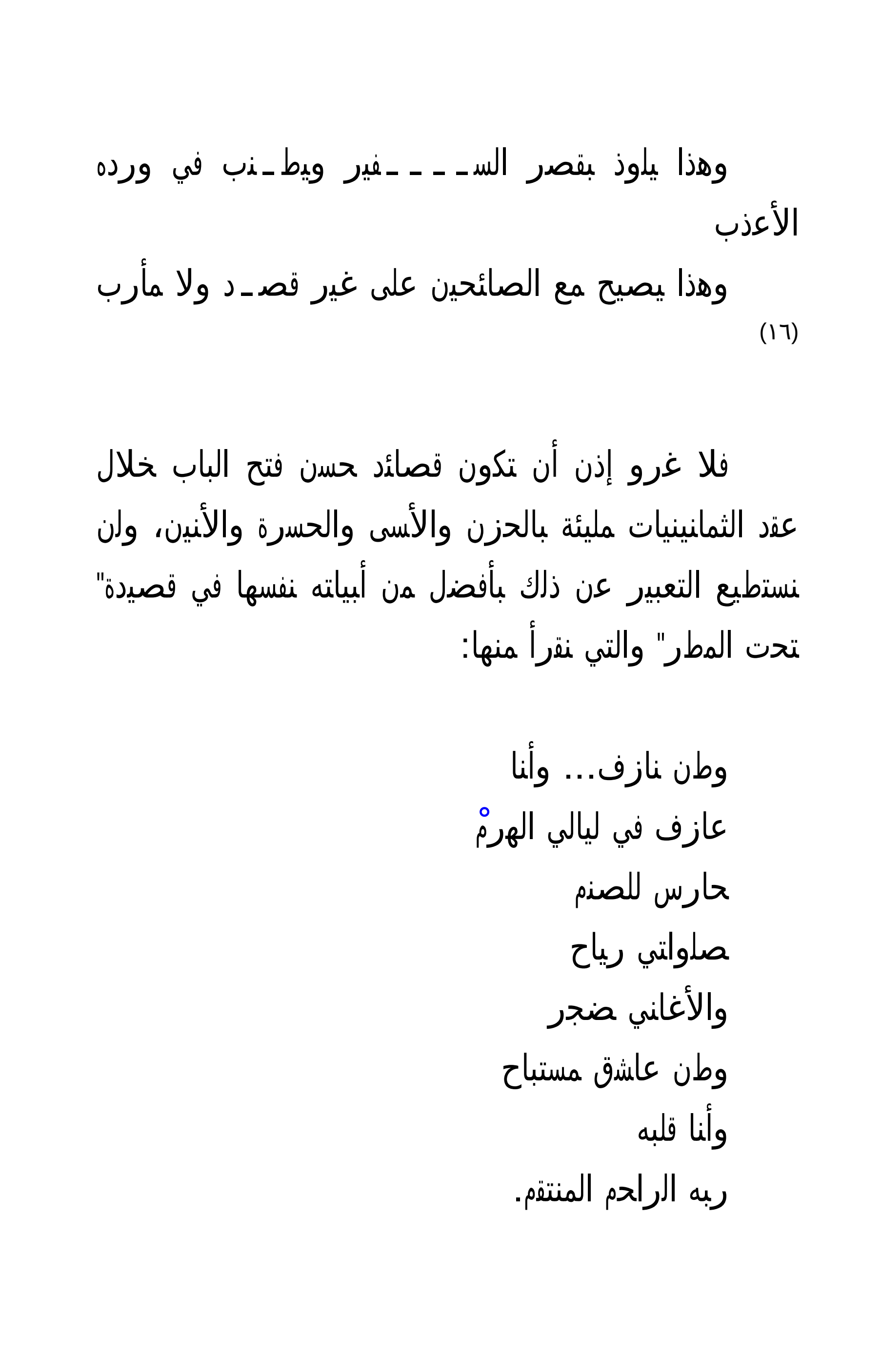
أمـ ـ ـور تمـ ـ ـ ـ ـر وعـ ـيش يمـ ـر ونحن من للهو في ملعب

وشعب يفر من الصـ ـالحات فرار السـ ـليم من الأجرب

وصحف تطن طنين الذباب وأُخرى تشنّ على الأقرب

ومما قاله حافظ عن المثقفين أنفسهم، وهو كلام مازال ينطبق على أوضاعنا الحالية:

وهذا يلوذ بقصر الأميـ ـ ـ ـر ويدعو إلى ظله الأرحـ ـ ـ ـب



وهذا يلوذ بقصر السـ ـ ـ ـفير ويطـنب في ورده الأعذب

وهذا يصيح مع الصائحين على غير قصـد ولا مأرب (١٦)

فلا غرو إذن أن تكون قصائد حسن فتح الباب خلال عقد الثمانينيات مليئة بالحزن والأسى والحسرة والأنين، ولن نستطيع التعبير عن ذلك بأفضل من أبياته نفسها في قصيدة" تحت المطر" والتي نقرأ منها:

وطن نازف... وأنا

عازف في ليالي الهرمْ

حارس للصنم

صلواتي رياح

والأغاني ضجر

وطن عاشق مستباح

وأنا قلبه

ربه الراحم المنتقم.

وهكذا ينضم حسن فتح الباب إلى طابور الغاضبين من مصر، وهم الغالبية العظمى من المثقفين، عقل مصر النابض والذي تـم تهميشـه فـي زمـن سـادت فيـه السـطحية والابتذال والإسفاف.

أحداق الجياد:

لقد كتبت من قبل دراسة طويلة عن هذا الديوان نُشر جزء قليل منها في كتابي" نقد الحداثة" [١٧] بسبب أخطاء فنية، وسوف تُنشر كاملة إن شاء ا في أقرب فرصة. ومن ثم فإني أُحيل القارئ إليها حتى لا أكرر ما قلته سابقاً، خاصة وأني أعطيت اهتماماً للجانب التجديدي في الديوان على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون. ومما تنبغي الإشارة إليه أن هذا الديوان إبان صدوره (عام ١٩٩٠) لقي ترحيباً قوياً من جانب النقاد وكُتبت عنه – حسب معلوماتي – دراسات كثيرة. ولا شك أن الشاعر أيضاً يحس بأهمية هذا الديوان، ولهذا اختار منه وحده اثنتين وثلاثين قصيدة، معظمها من القصائد القصيرة التي نسميها بقصائد التوقيع،

ويُسميها آخرون " الإيبجرام"، فضلاً عن تسميات أخرى. وهذا النوع من القصائد انتشر خلال العقدين الأخيرين في كل أنحاء العالم، وكتب به عدد من شعرائنا أذكر من أهمهم الشاعر عبد الوهاب البياتي في ديوانه" بُسْتان عائشة". وها هو الشاعر حسن فتح الباب يقدم لنا قصائد مهمة من هذا النوع في ديوان" أحداق الجياد"، نختار من بينها واحدة فقط موجودة ضمن هذه المختارات، تتلاقى مع ما رأيناه في الديوانين السابقين، وعنوانها" رحيل" تقول:

أرباب الوادي المجدب
عبوا من كرْم النهر
نهلوا.. علوا.. حتى ثملوا
لم يبقوا من قطْر
ثم ارتحلوا
بحثاً عن سر الجدْب
ما كادوا يغشون الليل
حتى ارتحل الويل
وانهمر الغيث (أبريل ١٩٧٦)

فهذه – كما هو واضح – قصيدة من أبيات قليلة (تسعة) تأخذ شكل التوقيع أو اللقطة السريعة، وتتركز حول موضوع محدد. وهي من ناحية الموضوع تبدو حُلماً مؤرقاً: فالأرباب الذين ظلوا يعبون من أشجار الكرْم النيلية بلغوا الثمالة ولم يبقوا على شئ. لكنهم ارتحلوا (**وهذا هو الحلم بعينه!!**) فارتحل معهم الويل وانهمر الغيث. وكأن الشاعر قد صاغ بيت المتنبي المشهور:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيد

صياغة حديثة تتخذ من تقنية الحلم أساساً ولواذاً، لأنه الوسيلة الوحيدة المتاحة في الزمن الحالي.

ومن الخصائص العامة لقصائد ديوان" أحداق الجياد" أن الشاعر استطاع أن يتخلص من العواطف المباشرة ليحل محلها التأمل الشعري المسافر في أعماق الزمان والمكان والكون. ولهذا تقترب قصائد حسن فتح الباب هنا من القصيدة

السبعينية، ومن قصيدة الشعر الصافي، وخاصة فيما أسميته، في دراستي المذكورة،" البناء الأسطوري في اللغة". ومرة أُخرى أُحيل القارئ على تلك الدراسة مكتفياً هنا بالإشارة إلى أهمية هذا الديوان ضمن أعمال حسن فتح الباب بخاصة، وضمن دواوين الشعر الحديث بصفة عامة. ومرة أُخرى يُثبت شاعر هذه المختارات أنه صاحب مراحل متنوعة ومختلفة ومتنامية وفقاً لكل مرحلة وتناغماً مع كل الظروف والشروط التي تحكم حركة التطور التاريخي والاجتماعي والفني.

وتستمر المحاولات:

ومازال الدكتور حسن فتح البـاب يواصـل تحولاتـه وكشوفاته الشعرية. نجد ذلك في ديوانيه الأخيرين" كل غـيم جرح.. كـل جـرح هـلال" (١٩٩٣)، و" سـلة محـار" (١٩٩٥). وفي الديوان الأول من هذين نلاحظ أن الشاعر بدأ يعيش مرحلة ما بعد الثورة والثوار، ويتخلى نسبياً عـن همومه وانشغاله بحركة المجتمع، ويتجاوز بكائيـات النيـل المهاجر، والوردة المخبأة في النهر العظيم ليهتم أكثـر بمـا

يمكن أن نسميه إبداع اللغة في ذاتها أو تشكيلها. ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك قصيدة" أمسية الشتات البهـيج" وهـي قصيدة طويلة مكتوبة فـي بودابسـت (المجـر) فـي ٢٧ أغسطس عام ١٩٨٦. في هذه القصيدة يقول لنا الشاعر إنـه يفر من النيل، وينطلق في المدى المترامي الشعاع، وإنه يضم كل الشتات ليجدل من ذلك حبات عقد عظـيم يمتـزج فيـه الحاضر حتى ولو كان على موج بحر الشمال مع الماضـي البعيد الذي يضم نيران دانتي وغفران شيخ المعرة، وتواريخ كل الحضارات... إلخ ولنتوقف عند الأبيات الأولى من هـذه القصيدة. تقول:

أسافر في خلجات العيون المضيفات
في رفة الطير تحت الغمام وهمس البحيرات
في خصل الشمس منسدلات سنابل
شعر الصبايا جداول
في ضحكات الطفولة، ترنيمة الناي في المنحنى
وفي لغة الكائنات الخفية
في ضجة العشق بين الميادين والشرفات

وبين الحدائق والنهر

في المدن الحالمات الرخية في الليل

طفلاً يعيد بناء قصيدته فوق بحر الرمال

***

لعلي أجمع هذا الشتات البهيج

فترتسم الصورة الغائمة .... إلخ

فهذه الأبيات والقصيدة كلها تدخل ضمن شعر التحليق الرمزي العذب، وتشتمل على الخصائص المعروفة لهذا الشعر مثل الإيحاء بالشئ بدلاً من تعيينه، وهذا الإيحاء يشبه الهاتف الإلهي، كذلك نجد انفتاح الروح نحو كل ما هو مبهم وسحري وغير محدد، ومن ثم يُصبح الشعر نوعاً من الاكتشاف لأنه يحاول الابتعاد عن كل ما هو أرضي بهدف الوصول إلى عالم من الأحلام يستطيع الشاعر من خلاله تأمل الجمال الخالد. هنا أيضاً تراسل الجواس، وهي من أهم خصائص الرمزية، على نحو ما يقول بودلير في قصيدته المشهورة" تراسل" من ديوان" أزهار الشر":" تتجاوب العطور والألوان والأصوات". وهذا التراسل كان مرتبطاً برأي

بودلير في الخيال الشعري وهو أنه يمت بصلة إلى اللانهائي. ذلك أن العالم المرئي ما هو إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة، والخيال هو الذي يضع كلا منها في موضعه ويُكسبه قيمته الخاصة به. والعالم كله بمثابة المواد الغفل في حاجـة إلى الخيال الذي يمثله وينظمه [(١٨)]. فالشاعر فـي قصـيدو" أمسية الشتات البهيج" يسافر في خلجات العيون، وفـي رفـة الطير وهمس البحيرات، وفي خصل الشـمس، وفـي لغـة الكائنات الخفية... إلخ . ألا يُشبه هذا ما نقرأه في قصـيدة: ارتقاء" ELAVACION لبودلير التي تقول أبياتها الأخيرة:

طوبى لمن كانت أفكاره وخواطره كالقنابر
مصعدة كل صباح إلى معارج السموات، حرة طليقة
فيحلق ويشرف على الحياة ويدرك دون عناء
لغة الزهو ر وسر الكائنات الصامتة [(١٩)]

وهذا التحليق الرمزي يستمر في ديوان" سلة من محار" كما تدل على ذلك القصيدة المختارة من هذا الديوان وتحمل العنوان نفسه، وقد كُتبت في الإسكندرية في ١٦ أغسطس

عام ١٩٩١. وهناك قصائد أُخرى يبدوأن الشاعر سوف يعيد ترتيبها تدل على أن هناك بذوراً لتوجه جديد في تجربة الشاعر، وإذا أضفنا ذلك إلى القصائد المختارة من ديوان يعده الشاعر للطبع تحت عنوان" الخروج إلى الجنوب" نستطيع أن نقول إن حسن فتح الباب في مرحلته الجديدة يحاول الاستفادة من عمود الشعر القديم لتكوين تشكيلات عروضية تشبه التوشيح والمربعات والمثمنات وما إلى ذلك لكن في قوالب مختلفة نسبياً، بحيث تكون أكثر قرباً من نمط القصيدة التفعيلية. من أمثلة ذلك القصيدة المعنونة" الشجرة والغمامة" من ديوان سلة محار" والتي نقرأ في مقطعها الأول وعنوانه" الشجرة":

دخلت في موتي الصغير أبصرتني شجرة
مدت إلي كفها .. ضفيرة من غصنها
ألفيتها نافذتي المحاصـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ رة
مدت إلي – كي ألبي ـ ـ ثمرة
.... إلخ

والقصيدة، كما هو واضح، إضافة إلى جانبها التشكيلي الشبيه بالموشح والذي يتم التركيز فيه على الجانب الموسيقي، تأخذ طابع الأقصوصة أو الحكاية على لسان الشجر والطير والكائنات بعامة. وهي تجربة عرفناها من قبل عند أمير الشعراء أحمد شوقي، لكن لاشك أن حسن فتح الباب يريد أن يضيف إليها جوانب رمزية وأسطورية تجعلها أكثر دخولاً في بنية الشعر الحديث على نحو ما يقول:

أسلمت نفسي للنوارس المهاجرة
على جناحي طفلة يمامة معطرة

وبهذا نقول دون أدنى تردد إن حسن فتح الباب شاعر منفتح على كل ما هو جديد، ومن ثم صار شاعر التحولات والمراحل المتعاقبة.

الهوامش

١- " أحاديث أمل دنقل" مطابع نيولوك، طريق الملك فيصل، القاهرة الكبرى، ١٩٩٢.

٢- د. محمد حمود" الحداثة في الشعر العربي المعاصر – بيانها ومظاهرها"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، عام ١٩٨٦.

٣- انظر د. جمال شحيذ" في البنيوية التركيبية – دراسة في منهج لوسيان غولدمان"، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص ٩.

٤- انظر المرجع السابق، من صفحة ١٩ إلى ٢٢.

٥- انظر" البنيوية التكوينية والنقد الأدبي" وهي مجموعة أبحاث لعدد من النقاد هم: لوسيان جولدمان، ويون باسكأو ي، وجاك لينهارت، وجاك دوبوا، وجان دوفينو، ور. هيندلس، ترجمها عدد من النقاد العرب وراجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٤، ص ٧ (تقديم).

٦- السابق، ص ٤٢.

٧- أخذنا هذه الأقوال من المرجع السابق، المقالة الخاصة بلوسيان جولدمان، وقد ترجمها الناقد المغربي د. محمد برادة.

٨- انظر مجلة" الفيصل" العـدد ٢٥١ جمـادى الأولـى ١٤١٨ الموافق سبتمبر ١٩٩٧ م، حوار مع د. حسن فتح الباب،أجراه طارق عبد الفتاح شديد، ص ٥١ وما بعدها.

٩- المرجع السابق، ص ٥٣.

١٠- انظر مقدمة الشاعر لديوانه" سلة من محار" وهي تحت عنوان" والأغاني وطن"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية، أكتوبر ١٩٩٥ م.

١١- مجلة" القاهرة"، العدد ٩٣، ١٥ مارس ١٩٨٩، ص ٤٥، وقد أجرى الحوار طارق شديد.

١٢- انظر د. حامد أبو أحمد" نقد الحداثة"، سلسلة كتاب الرياض، العدد الثامن، أغسطس، ١٩٩٤، ص ٧٥.

١٣- صلاح عبد الصبور"الأعمال الكاملة"، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة. ١٩٨٣، ص ٦٤.

١٤- انظر في ذلك

CARLOS MARCIAL DE ONIS، EL SURREALISMO y CUATRO، POETAS DE LA GENERACION DEL ٢٧،EDICIONES JOSE PORRUA TURANGAS، S، A. MADRID، ١٩٧٧.

١٥- انظر د. جمال شحيذ" في البنيوية التركيبية – دراسة في منهج لوسيان جولدمان" مرجع مذكور، ص ٤٢.

١٦- نقلنا هذه الأبيات لحافظ إبراهيم والمعلومات الأخرى عن طه حسين وعبد الرحمن بدوي من مقال للدكتور مصطفى عبـد الغني عنوانه" الغاضبون من مصر" مجلة " سـطور" العـدد ١٣، ديسمبر ١٩٩٧، ص ٧.

١٧- انظر د. حامد أبـو أحمـد" نقـد الحداثـة" سلسـلة كتـاب" الرياض"العدد ٨، أغسطس ١٩٩٤، ص ١٣٥.

١٨- انظر د. محمد فتوح أحمد" الرمـز والرمزيـة فـي الشـعر المعاصر"، دار المعارف، القاهرة، الطبعـة الثانيـة، ١٩٧٨، ص ٧١. وانظر كذلك د. محمد غنيمي هلال" فلسفة الصورة في شعر الرومنتيكية" مجلة" المجلة" أغسطس ١٩٥٩.

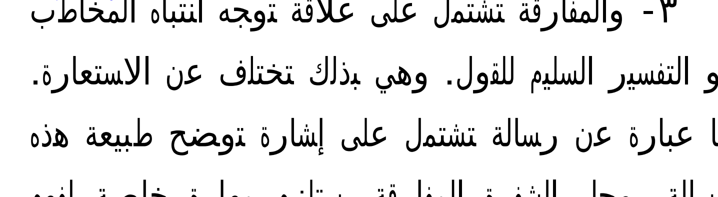
١٩- ديوان" أزهار الشر" ترجمة محمد أمين حسونة.

مفارقات أمل دنقل

أمل دنقل هو شاعر المفارقة بامتياز في شعرنا العربي المعاصر. وللمفارقة مجموعة من الخصائص أبرزتها سيزا قاسم في مقال لها بمجلة" فصول" هي :

١- أنها وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين. كما أنها إستراتيجية قول نقدي ساخر. وهي تعبير عن موقف عدواني لكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية، وهي شكل من أشكال البلاغة تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة.

٢- والمفارقة وسيلة لقتل النزعة العاطفية المفرطة، فضلاً عن أنها تمثل موقفاً من التراث الحضاري، حيث تتجه إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله. وهي إستراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل، لكنها في الوقت نفسه تنطوي على جانب إيجابي باعتبارها سلاحاً هجومياً فعالاً، وهو الضحك، لكنه ليس الضحك المتولد عن الكوميديا، بل الضحك المتولد عن التوتر الحاد والضغط الذي لابد أن ينفجر.



٣- والمفارقة تشتمل على علاقة توجه انتباه المُخاطَب نحو التفسير السليم للقول. وهي بذلك تختلف عن الاستعارة. إنها عبارة عن رسالة تشتمل على إشارة توضح طبيعة هذه الرسالة. وحل الشفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة، وهي مهارة ثقافية وإيديولوجية يُشارك فيها المتكلم والمُخاطَب.

ويُضاف إلى الخصائص الثلاث السابقة أن الكشف عن المعنى الحقيقي الذي يسوقه الكاتب لا ينتج عنه إلغاء قوة المعنى الظاهر. [١]

ومفارقات أمل دنقل لا تقف عند لغته الشعرية فقط، بل تمتد لتشمل وضعه الشعري، ومواقفه التجديدية والتطويرية، ورؤيته للواقع، وطريقته في التعامل مع اللغة. وهي كلها عناصر تراكبت وتفاعلات وتناغمت لتجعل من هذا الشاعر واحداً من أهم الشعراء العرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

وضعه الشعري:

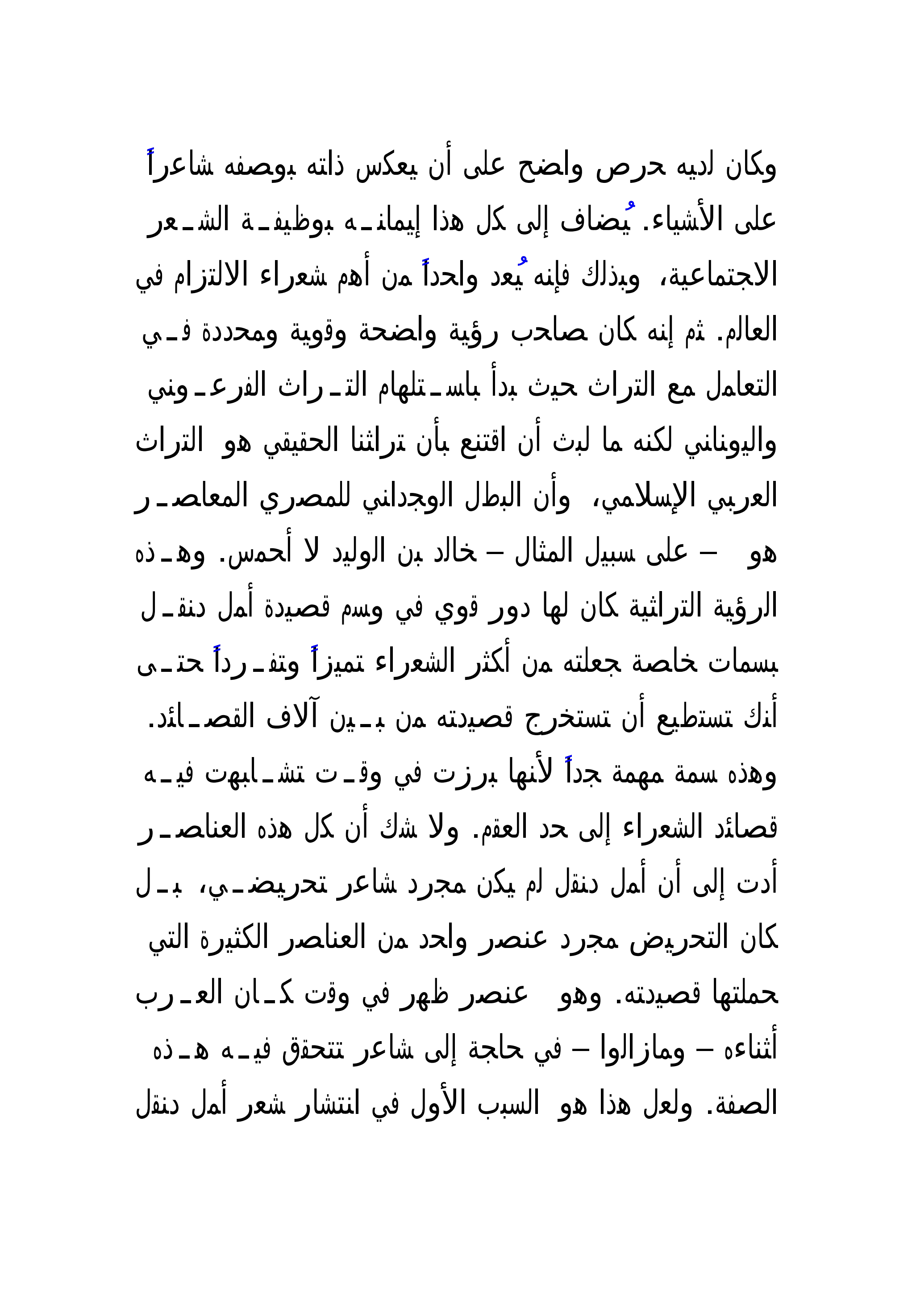
كثيراً ما اتهم أمل دنقل بأنه شاعر مباشر، خاصة وأنه ظهر في فترة كانت القصيدة العربية، بل والعالمية، خلالها تتجه نحو الغموض والإحكام بل والإستغلاق أحياناً، وذلك بعد أن صارت الصيحة التي أطلقها الشاعر الإسباني الشهير خوان رامون خمينيث" إلى الأقلية القليلة" في بدايات القرن هي الشعار الأمثل وشبه الأوحد للقصيدة الشعرية. ومن ثم كانت تهمة المباشرة تهمة جاهزة بل وملائمة تماماً للفترة التي أُطلقت أثناءها. ولا يهمني في هذه الدراسة من أين جاءت هذه التهمة، أو كيف تم التعامل معها بل يهمني ما تنطوي عليه الآن من مفارقة، خاصة بعد أن مرت سنوات طوال على وفاة أمل دنقل، وثبت للكافة أن صوته مازال فاعلاً ومؤثراً، وأن قصيدته مازالت قوية ومثيرة للانتباه سواء على مستوى النقد أو على مستوى جمهرة المتلقين. كانت التهمة قوية وذائعة، ولذلك رد عليها أمل دنقل نفسه كثيراً في أحاديثه – كما سوف نرى – ورد عليها عدد كبير من نقاده وسوف نقتصر هنا على ما ورد من ذلك في العدد

الخاص بأمل دنقل، الذي صدر عن مجلة" إبداع" في أكتوبر ١٩٨٣، أي بعد وفاته بقليل.

فيما يتعلق بإشارة أمل دنقل إلى هذه التهمة ورده عليها نراه يُجيب على سؤال بشأن ما قيل عنه من أنه شاعر تحريضي قائلاً:" نعم، نعم. والشاعر يستطيع في فترات كثيرة أن يوفق بين الاثنين: المستوى الفني والتحريض. فأنا مثلاً كثيراً ما أُتهم بالمباشرة بينما أنا أكثر الشعراء تقريباً استخداماً للرموز والحيل الفنية المعقدة جداً، والتي تصل أحياناً لحد الاصطناع. وبناء على هذا كان الكثيرون يتهمونني بالعمومية. وهذا يتوقف على كيفية إدراك المتلقي لمفردات العالم. أي أنني مفهوم بالنسبة لمن يدركون مفردات الثورة. أما بالنسبة للإنسان غير الواعي أو الذي لا تهمه مفردات الثورة فيعتبرني غامضاً لأنني أطالب بقضية هو لا يدركها، وفي تصوره أن الشاعر يتحدث عن الجمال.. عن وردة تذبل.. عن شراع زورق يسير في النيل.. عن منديل يلوح في المحطات أو المطارات.. لكن أن يتحدث شاعر عن الحرية أو الموت، عن الدم والثأر الوطني، هو لا يفهم هذا. ومن هنا يقول أناس إن هذا الشاعر تحريضي، ولكنه في

حقيقته انتظام لكل مفردات الحياة الجديدة والفن الجديد الذي نريد أن نحققه". [٢]

وكما هو واضح فإن أمل دنقل لا ينفي تهمة أنه شاعر تحريضي، ولكنه – ومعه كل الحق – يـدرج هـذا ضـمن رؤيته ومفهومه للفن الجديد الذي أراد أن يحققه وهو مفهـوم يقوم على مجموعة من العناصر، أهمها – في رأينـا – مـا يلي: اخـتلاف قصـيدته عـن قصـيدة الجيـل السـابق. وإيمانه بأن القصيدة ينبغي أن تكون عاملاً من عوامل الثورة والتحرر. وهذه الثورة يطرحها الواقع لأن ارتباط الشاعر به أمر لا مفر منه. ومن ثم فإن القصيدة الحقيقية هي القصـيدة التـي تتـنفس مـن رئـة الشـاعر ومـن عصـره. والشاعر عنده لا يمكن أن يكـون مستأنسـاً، لأن الشـعراء المستأنسين طيور مقصوصة الجناح. والفن عند أمـل دنقـل ليس وقائعياً أي مجرد نقل للواقع ولكنه واقعـي أي مـرتبط بالواقع مع الحفاظ على جوهر الفن. ومن هنا كثر استخدامه للحيل الفنية المعقدة مثل القناع إضافة إلى استخدامه للصـور والرموز والأساطير. ثم إنه عمل على استغلال الإيقاعات في اللغة نفسها، وتعامل دائماً مع اللغة باعتبارها وعاء للأفكار،



وكان لديه حرص واضح على أن يعكس ذاته بوصفه شاعراً على الأشياء. يُضاف إلى كل هذا إيمانـه بوظيفـة الشـعر الاجتماعية، وبذلك فإنه يُعد واحداً من أهم شعراء الالتزام في العالم. ثم إنه كان صاحب رؤية واضحة وقوية ومحددة فـي التعامل مع التراث حيث بدأ باسـتلهام التـراث الفرعـوني واليوناني لكنه ما لبث أن اقتنع بأن تراثنا الحقيقي هو التراث العربي الإسلامي، وأن البطل الوجداني للمصري المعاصـر هو – على سبيل المثال – خالد بن الوليد لا أحمس. وهـذه الرؤية التراثية كان لها دور قوي في وسم قصيدة أمل دنقـل بسمات خاصة جعلته من أكثر الشعراء تميزاً وتفـرداً حتـى أنك تستطيع أن تستخرج قصيدته من بـين آلاف القصـائد. وهذه سمة مهمة جداً لأنها برزت في وقـت تشـابهت فيـه قصائد الشعراء إلى حد العقم. ولا شك أن كل هذه العناصـر أدت إلى أن أمل دنقل لم يكن مجرد شاعر تحريضـي، بـل كان التحريض مجرد عنصر واحد من العناصر الكثيرة التي حملتها قصيدته. وهو عنصر ظهر في وقت كـان العـرب أثناءه – ومازالوا – في حاجة إلى شاعر تتحقق فيـه هـذه الصفة. ولعل هذا هو السبب الأول في انتشار شعر أمل دنقل

– على الأقل بين الطبقات المثقفة والمتعلمة – سواء أثناء حياته أو بعد موته.

أما عن النقاد فقد هبوا للدفاع عن قصيدة أمل دنقل ضد هذا الاتهام بالمباشرة. وكما أسلفت فسوف أكتفي هنا بما ورد – بل ببعض ما ورد – في العدد المذكور من مجلة" إبداع". لقد رأى الدكتور عبد العزيز المقالح أن هذه المباشرة المدعاة ما هي إلا أنشودة البساطة. وفي ذلك يقول:" كان أمل دنقل شاعر البساطة في زمن التعقيد والغموض. وأول ما يلفت الانتباه في قصائده البساطة الحادة المصقولة التي تتحول إلى أنشودة مفرطة التواضع." أنشودة البساطة" تعبير حديث أطلقه بين شباب الكتاب والشعراء الكاتب الفنان يحيى حقي. والبساطة عند ذلك الشيخ الوقور – كما فهمها جيل أمل دنقل – لا تعني التمرد على القواعد اللغوية أو الخروج على الأسس الفنية للكتابة، ولا تعني الرقة والتبسيط، وإنما تعني تلقائية التناول، وعفوية التعبير، والابتعاد عن خشونة اللفظ إلى خشونة المعنى، وتحويل العمل الأدبي من فن لا يفهم محتواه سوى نفر قليل من الكتاب إلى أنشودة جماعية وإلى لغة فن ووجدان" [٣]. أما الدكتورة فدوى مالطي – دوجلاس،

في مقال لها عنوانه" قراءة في قصيدة زهو ر" فقـد رأت أن البساطة في قصيدة أمل دنقل بساطة مضللة، وقد دلت علـى ذلك من خلال تحليلها للقصيدة المـذكورة. فهنـاك بالفعـل بساطة في اللغة وضآلة في الصفات، بمعنـى أن الأسـلوب يمثل بالفعل أسلوباً غير معقد. وهذا بدوره يسمح للقصيدة بأن تعبر عن محتواها الدلالي بطريق مباشر، بمعنى أن القـارئ للقصيدة لأول مرة يشعر بأنه إزاء معنى صـريح ومباشـر. ومع ذلك فإن هذه البساطة الظاهرة بساطة مضللة لأسـباب كثيرة من بينها تنظيم القصيدة، والوسائل الأدبية المستغلة فيها من حيث أنها تظهر بوصفها عملاً أدبياً كاملاً يدل على حالة عاطفية عميقة. فالقصيدة مُقسمة إلى ثلاثـة أجـزاء، وهـي تتطور من البداية إلى النهاية بطريقة فنية منتظمة، مستخدمة وسائل أدبية ولغوية ساعدت على تحقيق هذا التطور. وقبـل أن نمضي في تتبع هذه الوسائل نشير إلى أن قصيدة" زهـو ر" وردت في ديوان" أو راق الغرفة (٨)" ولنقتطع منها هذه الأبيات الأولى:

وسلال من الورد،

ألمحها بين إغفاءة وإفاقة

وعلى كل باقة

اسم حاملها في بطاقة

***

تتحدث لي الزهرات الجميلة

أن أعينها اتسعت – دهشة –

لحظة القطف،

لحظة القصف،

لحظة إعدامها في الخميلة!

تتحدث لي...

أنها سقطت من على عرشها في البساتين

ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين، أو بين أيدي

المنادين،

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة

... إلخ

وترى د. فدوى مالطي أن الوسائل الأدبية المستخدمة في هذه القصيدة هي:

١- تجسيم الزهرات، أو نسبة الصفات البشرية لها، بحيث تبدو وكأنها كائن حي.

٢- الاندماج بين الزهرات والمتكلم (كل باقة/ بين إغماءة وإفاقة/ تتنفس مثلي – بالكاد – ثانية -.... ثانية).

٣- استخدام مجموعة من الثنائيات مثل إغفاءة/ إفاقة والموت/ الحياة وهي ثنائيات تحمل سخرية مرة إذ تجئ تمنيات الحياة من خلال الموت.

وقد خرجت الناقدة من تحليلها للقصيدة بنتيجة تقول إنها تتطور بكاملها من بدايتها إلى نهايتها، وأنها تُعتبر عملاً فنياً رائعاً ذا موقف ميتافيزيقي. إذ بدأ الشاعر بوضع طبيعي وعادي، وقلبه بطريقة مدهشة إلى رؤية متعمقة في الحياة والموت، مستخدماً وسائل معنوية ولغوية لكي يؤدي وظيفته الكاملة. (٤) ولا شك أن هذا التحليل العميق لقصيدة" زهو ر" يدل على أن اتهام شعر أمل دنقل بالمباشرة اتهام سطحي وساذج ومتحيز. أما أنه سطحي فلأنه يقف عند الظاهر ولا يتعمق التجربة الشعرية في كل جوانبها وأبعادها. وأما أنه

ساذج ومتحيز فلأنه ينطلق من منطلق أُحادي يقوم على رؤية قاصرة ترى أن الشعر الحقيقي هو الشعر الغامض فقط أو المستغلق على الفهم. ولو سلمنا بهذه الرؤية لوجب أن نرمي بكل التراث الشعري العالمي في سلة المهملات لأنه منذ بداياته حتى فترة قريبة جداً كان قريب المنال، سهل التناول وشديد العمق في آن، ومازالت نماذجه الخالدة عربية كانت أو أجنبية تمارس تأثيراً قوياً على جمهرة القراء حتى اليوم. والمعنى الواضح لكل هذا هو أن شعراء الغموض أرادوا أن يُفرغوا التراث الشعري العالمي من محتواه ظانين أنهم بذلك سوف يمكنون لأنفسهم في ساحة الشعر، مع أنهم بوصفهم يُعبرون عن أحد الاتجاهات المعاصرة في الشعر ليسوا مرفوضين من قِبل الجميع لأن هناك نقاداً وقُراء كثيرين رأوا فيهم تعبيراً عن توجه مهم في الشعر خلال القرن العشرين. والمهم إذن هو أن يكون لدى الناس سعة صدر في تقبل الآخر حتى ولو كان مختلفاً، بل شديد الاختلاف. لكل هذا كان أمل دنقل شاعراً ينطوي وضعه الشعري على مفارقة من نوع ما هي أنه ظاهر البساطة وشديد العمق في آن. وهذه المفارقة صنعها الوضع الشعري الذي كانت له السيادة

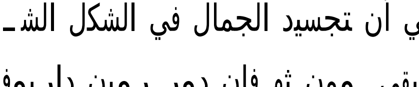
– على الأقل ثقافياً ونقدياً – خلال الحقبة الماضية. وعلى الرغم من هذا الاتهام واصل شعر أمل دنقل – ومازال – كشوفه وتفجيره لكثير من القضايا. وهذا إن دل فإنما يدل على أن الإبداع تصنعه القيم الخاصة الموجودة في داخله وأن الاستمرار شأن ملتصق بالأشياء في ذاتها لا بالأقوال الدائرة حولها.

الموقف من التجريب :

وموقف أمل دنقل في هذا الصدد ينطوي أيضـاً علـى مفارقة في غاية الأهمية لأنه على الرغم من التطور الـذي استحدثه في القصيدة العربية والوسائل الكثيرة التي استخدمها كان يعارض التجريب بالمفهوم الذي انتشر أثناء حياته. فأمل دنقل – في رأيي وفي رأي الكثيرين – من أهـم الشـعراء الذين نفثوا في القصيدة روحاً جديدة تختلف عن كل ما سبق وتؤسس لذائقة شعرية مهمة، ربما لم يستطع أحد من بعده أن يتمثلها أو يتأثر بها بشكل واضح، بل ربما عورضت من قِبل الكثيرين، وأقصـد بالمعارضـة هنـا الوقـوف ضـدها لا المعارضة بمفهومها الشعري المعروف وهو النسـج علـى

المنوال، ولكنها سوف تظل علامة مهمة في تطور القصـيدة العربية المعاصرة. وقد تأتي أجيال جديدة فتستفيد منها أيمـا استفادة، وبخاصة ذلك النسق الذي أصله أمل دنقل في ديوانه الأخير" أو راق الغرفة (٨)". وتحضرني في هذا الصدد كلمة للناقد النمساوي جوستاف سيبمان وردت أثناء تحليله للـدور الذي قام به رائد شعر الحداثة في إسبانيا وأمريكا اللاتينيـة وهو الشاعر النيكاراجوي روبن داريو، إذ قـال عنـه:" إن أعمال روبن داريوكانت بمثابة حلقة اتصال استطاع الشـعر الإسباني، من خلالها، أن يقترب من الشعر الأوربي، الـذي عاش فترة ازدهار هائلة خلال النصف الثـاني مـن القـرن التاسع عشر. ولهذا نجد أن موضوعات روبـن داريـوتتميز بكثرة العناصر الأو ربية فيها، حيث نجد بها أساطير قديمة، وحكايات من العصر الوسيط، وذكريات من العصر الـذهبي ومن الرومنتيكية الفرنسية. كما أن الفنون الأخرى مثل الرسم والنحت والموسيقى قد لعبت دوراً مهماً في أعمـال داريـو. وثمة شئ آخر هو أن النسق الشعري عند داريو مثله في ذلك مثل أي شاعر أو ربي حديث له أهمية حاسـمة: فالشـعر لا يمكن تبريره إلا في حالة واحدة فقط هي عندما يتحول الشئ

الجميل إلى عمل فني ذي قيمة. ولعل هذا هو الذي جعل داريويفكر في أن تجسيد الجمال في الشكل الشعري أمر



تحدده الموسيقى. ومن ثم فإن دور روبن داريوفي التجديد العروضي في غاية الأهمية" [5]. وما يهمني في هذه الكلمة هو تحديدها للخصائص التي تجعل من أي قصيدة عملاً فنياً ذا قيمة، ومن كاتبها شاعراً متميزاً ومؤثراً. وهذه الخصائص هي: أن تقتطف القصيدة الثمرات المزهرة وتبعث فيها أنفاساً جديدة. وهذا ما فعله أمل دنقل، فقد استطاع أن يستوعب ويتمثل خصائص حركة الريادة في القصيدة العربية، ومن هنا كان اعترافه الواضح بتأثره بشعر أحمد عبد المعطي حجازي، لكنه بالطبع مثل أي شاعر كبير تجاوز هذه المرحلة وصار نسيج وحده وتفرده. والقصيدة الجيدة هي التي تستطيع استلهام العصور السابقة، وهذا ما فعله كذلك أمل دنقل، فقد عايشت قصيدته زرقاء اليمامة، وحرب البسوس، وحروب الفتنة الكبرى وغيرها فضلاً عن استلهاماته لأسفار التوراة وللعصور القديمة... إلخ والقصيدة الجيدة هي التي تتفاعل مع الفنون الأخرى وتهتم بالموسيقى، وهذا شئ بارز في أعمال أمل دنقل. كما أن القصيدة الجيدة

هي التي تترك بصمتها شكلياً وعروضـياً، وأنـا أعتقـد أن ديوان" أو راق الغرفة (٨)" ينبغي أن يُـدرس بتوسـع فـي جوانبه العروضية حتى نكشف عما استحدثه أمل دنقـل فـي هذا الصدد. على أن أهم خاصية هي النسق الشعري. وقد أو لاه أمل دنقل اهتماماً كبيراً منذ بداياته، ولكنه بلغ قمة نضجه في الديوان المـذكور، وبخاصـة فـي قصـائد" الجنـوبي" و" ضد مـن" و" زهـور" و" السـرير" و" لعبـة النهايـة" و" الطيور" و" الخيول". فهذه القصائد بالتحديد تأتي في نسق شديد الإحكام. وقد سبق أن أشرت إلى التحليل الذي قامت به الدكتورة فدوى مالطي لقصيدة" زهور" والآن أختار قصـيدة أُخرى لأختبر فيها ما يمكن أن أسميه" تماسك النسق الشعري" ولتكن قصيدة " ضد من" التي تقول:

في غرفة العمليات
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،
الملاءات،

لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،

قرص المنوم، أنبوبة المصل،

كوب اللبن.

كل هذا يُشيع بقلبي الوهن.

كل هذا البياض يُذكرني بالكفن!

فلماذا إذا مت..

يأتي المعزون متشحين...

بشارات لون الحداد

هل لأن السواد

هو لون النجاة من الموت،

لون التميمة ضد.. الزمن،

***

ضد من...؟

ومتى القلب – في الخفقان – اطمأن؟!

***

بين لونين: أستقبل الأصدقاء..

الذين يرون سريري قبراً

وحياتي.. دهراً

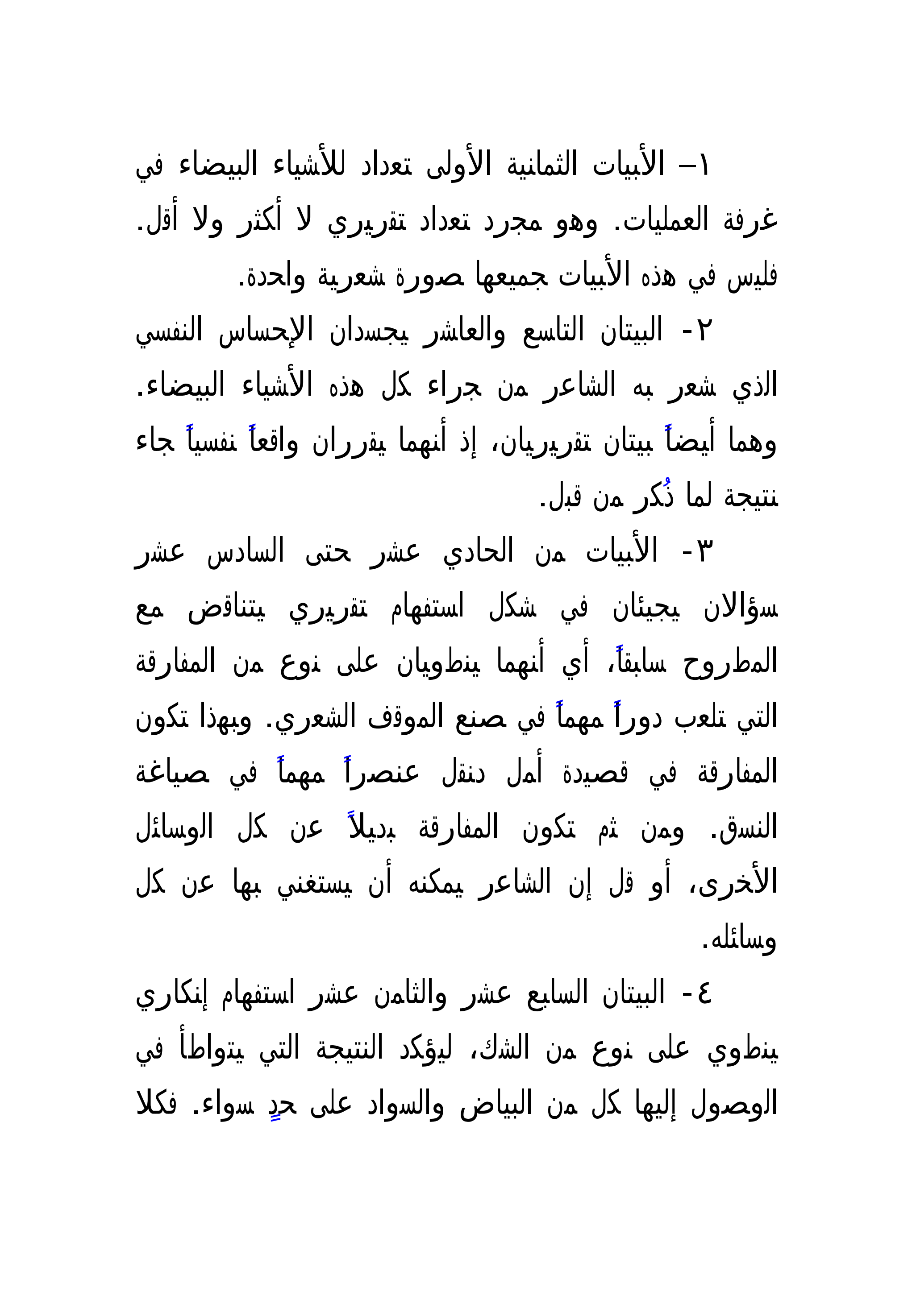
وأرى العيون العميقة

لون الحقيقة

لون تراب الوطن!

فهذه القصيدة، مثل كل قصائد أمل دنقل، سهلة يسيرة تصل بمنتهى السهو لة واليسر إلى المتلقى، وهي لا تشتمل على استلهام أو توظيف للتراث ولا تستخدم أياً من الوسائل التي استخدمها أمل دنقل في قصائد أُخرى، إنها قصيدة تأخذ موقعها الشعري المهم من نسقها فقط، وهذا إن دل فإنما يدل على أن مسألة النسق الشعري قضية مهمة جداً، وأنه وحده يمكن أن يُستغنى به عن كل الوسائل، بل حتى عن الصور الشعرية، التي تكون في كثير من الأحيان مطلوبة لإحداث انحراف (أو انزياح) DESVIACION في اللغة، وهي نقطة مهمة درستها الشعرية بتوسع خلال النصف الثاني من القرن العشرين [٦]. لكننا هنا نرى النسق الشعري وحده هو صاحب الفضل الأول والأخير في منح صفة الشاعرية لهذه القصيدة. فكيف رتب الشاعر قصيدته؟

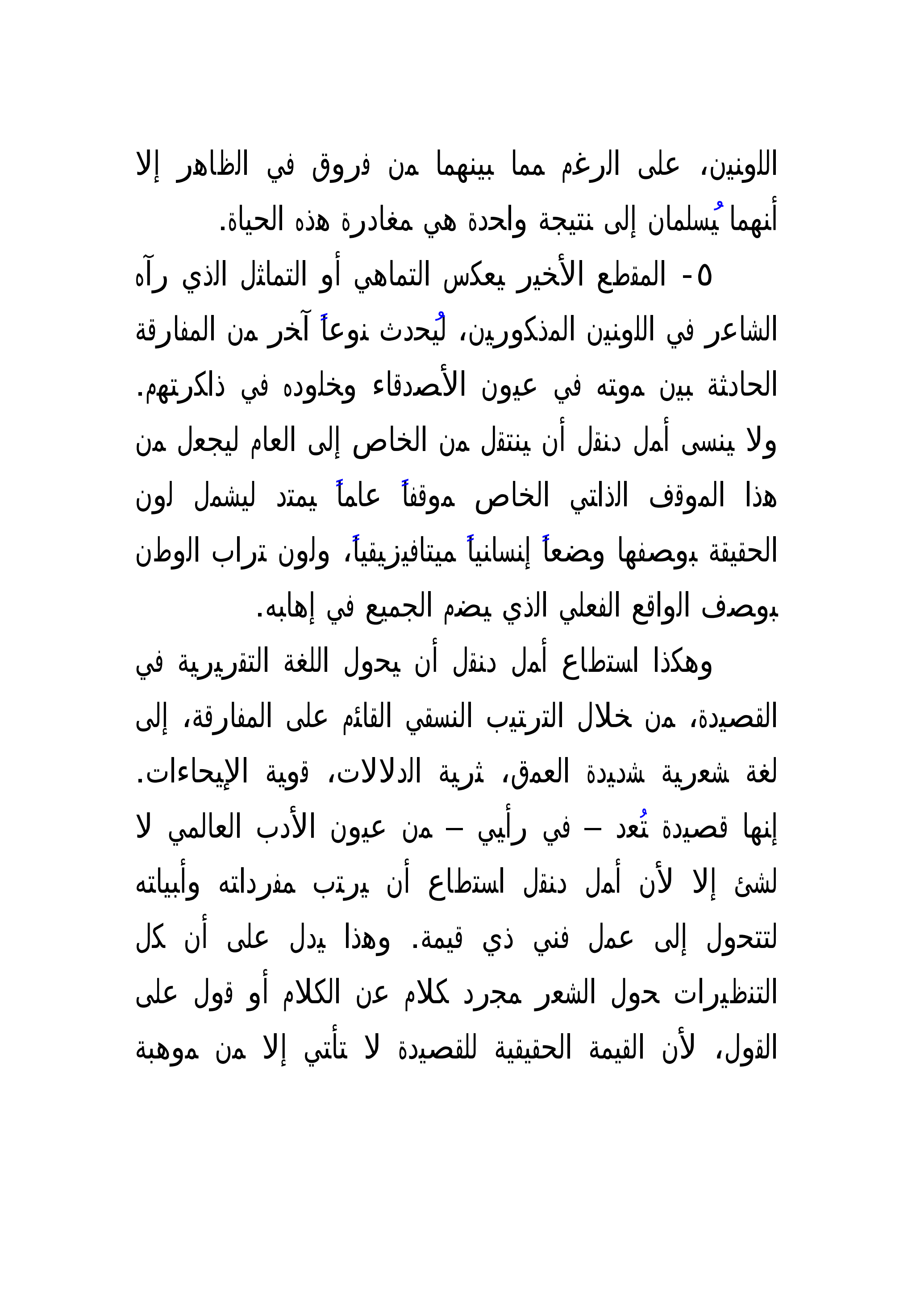
إننا نجدها مقسمة أو مرتبة على النحو التالي:


١- الأبيات الثمانية الأولى تعداد للأشياء البيضاء في غرفة العمليات. وهو مجرد تعداد تقريري لا أكثر ولا أقل. فليس في هذه الأبيات جميعها صورة شعرية واحدة.

٢- البيتان التاسع والعاشر يجسدان الإحساس النفسي الذي شعر به الشاعر من جراء كل هذه الأشياء البيضاء. وهما أيضاً بيتان تقريريان، إذ أنهما يقرران واقعاً نفسياً جاء نتيجة لما ذُكر من قبل.

٣- الأبيات من الحادي عشر حتى السادس عشر سؤالان يجيئان في شكل استفهام تقريري يتناقض مع المطروح سابقاً، أي أنهما ينطويان على نوع من المفارقة التي تلعب دوراً مهماً في صنع الموقف الشعري. وبهذا تكون المفارقة في قصيدة أمل دنقل عنصراً مهماً في صياغة النسق. ومن ثم تكون المفارقة بديلاً عن كل الوسائل الأخرى، أو قل إن الشاعر يمكنه أن يستغني بها عن كل وسائله.

٤- البيتان السابع عشر والثامن عشر استفهام إنكاري ينطوي على نوع من الشك، ليؤكد النتيجة التي يتواطأ في الوصول إليها كل من البياض والسواد على حدٍ سواء. فكلا



اللونين، على الرغم مما بينهما من فروق في الظاهر إلا أنهما يُسلمان إلى نتيجة واحدة هي مغادرة هذه الحياة.

٥- المقطع الأخير يعكس التماهي أو التماثل الذي رآه الشاعر في اللونين المذكورين، ليُحدث نوعاً آخر من المفارقة الحادثة بين موته في عيون الأصدقاء وخلوده في ذاكرتهم. ولا ينسى أمل دنقل أن ينتقل من الخاص إلى العام ليجعل من هذا الموقف الذاتي الخاص موقفاً عاماً يمتد ليشمل لون الحقيقة بوصفها وضعاً إنسانياً ميتافيزيقياً، ولون تراب الوطن بوصف الواقع الفعلي الذي يضم الجميع في إهابه.

وهكذا استطاع أمل دنقل أن يحول اللغة التقريرية في القصيدة، من خلال الترتيب النسقي القائم على المفارقة، إلى لغة شعرية شديدة العمق، ثرية الدلالات، قوية الإيحاءات. إنها قصيدة تُعد – في رأيي – من عيون الأدب العالمي لا لشئ إلا لأن أمل دنقل استطاع أن يرتب مفرداته وأبياته لتتحول إلى عمل فني ذي قيمة. وهذا يدل على أن كل التنظيرات حول الشعر مجرد كلام عن الكلام أو قول على القول، لأن القيمة الحقيقية للقصيدة لا تأتي إلا من موهبة

حقيقية ورؤية ناضجة تستطيع أن تستخلص عروق الذهب من أشياء لا يُظن أنها تشتمل على عناصر ذات قيمة.

وبالإضافة إلى فكرة النسق، والمفارقة نتوقف في القصيدة التي معنا عند مجموعة أُخرى من العناصر تعاونت جميعها لتمنحها شاعرية متألقة وفريدة. وأقول قبل أن أمضي في تحليلي لهذه القصيدة بأنها مجرد مثال أختبر فيه محاولتي البحث عن القيم الشعرية الكامنة في قصيدة أمل دنقل، ومن ثم فإن ما أقوله هنا ينسحب على عدد كبير من قصائده التي تشترك في هذه العناصر (**أو الخصائص**) نفسها، لأننا سوف نرى بعد ذلك عناصر غير هذه استخدمها الشاعر أيضاً في قصيدته، وكان لها دور فعال في إضافة أبعاد جمالية مهمة لشعره.

أعود إلى القصيدة لأقول إن العنصر الثالث الواضح فيها هو أنها خالية تماماً من الثرثرة. وذلك لأن الخطوات محددة ومحسوبة بدقة، وبالتالي تخلو من أي حشو. وليس من السهل أبداً أن نقوم بعمليات استبدال بأن نحذف كلمة ونضع أُخرى، أو نستطيع إحداث تغيير ولو بسيط جداً في ترتيب الأبيات. وقد يسأل سائل وله كل الحق في هذا السؤال: وهل

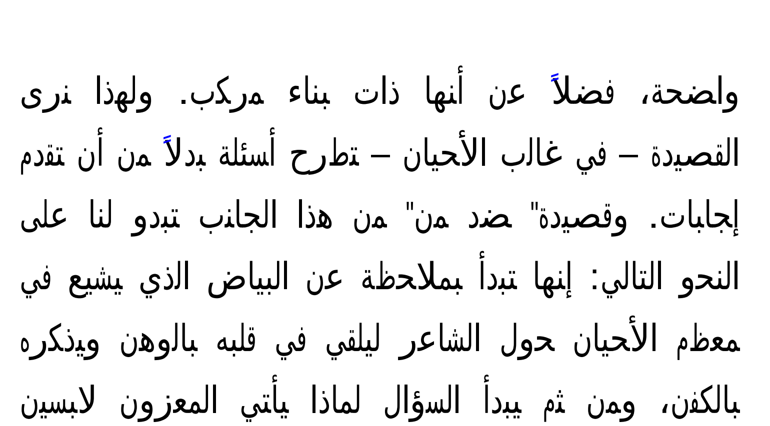
هناك قصائد لشعراء كبار نجد فيها ذلك الحشو؟ وأرد عليه:
نعم، هناك قصائد طويلة جداً لبعض الشعراء الكبار – وأخص منهم بالذكر هنا بدر شاكر السياب – نتمنى لو أنها إخْتُصِرتْ إلى عدد قليل من الأبيات وبعض قصائد أمل دنقل نفسه في مراحله الأولى نعثر فيها على بعض الحشو، ولهذا قلت منذ البداية إنني أتوقف عند القصائد التي تمثل النضوج في شعر أمل دنقل، وخاصة ديوانه الأخير" أو راق الغرفة (٨)". لكنني على أية حال أعتبر أمل دنقل – في كل مراحله – أقل الشعراء المحدثين من جهة الحشوفي قصيدته. وهذه، لاشك، ميزة تُضاف إلى مميزاته الكثيره.

نجد كذلك في قصيدة" ضد من" قدرة عجيبة في النفاذ إلى جوهر الأشياء. وهذه خاصية في شعر أمل دنقل أشار إليها د. سيد البحراوي في تقديمه لكتاب" سفر أمل دنقل" [(٧)] وفي هذا يقول:" هذه القدرة على النفاذ إلى الجوهر هي الأرضية التي انطلق فيها شعر أمل دنقل، وإن لم تكن هي التي صنعته. فلو اكتفى أمل برصد الجوهر (**بالمعنى الفلسفي**) لانتهى به الطريق إلى الحكمة التي كان – في نهاية المطاف – نقيضاً لها ولكن عبقرية أمل الشعرية جعلته

قادراً على أن يجعل هذا الجوهر هو نهاية المطاف في العملية الشعرية، وأن يجعل الوصول إلى هذا الجوهر مهمة المتلقي الأخيرة، تلك التي تصله عبر تجسيد منحنيات التجربة بمشاعرها وصراعاتها وتطوراتها الدرامية" (ص ٤). ولهذا فإن المتلقي لا يستوعب الأشياء التي وردت في قصيدة" ضد من" مثل نقاب الأطباء، ولون المعاطف، وتاج الحكيمات... إلخ على أنها مجرد أشياء بيضاء، ولكن يأخذها على أنها أشياء تشترك في البياض لنصل من خلالها إلى ما وراء الأشياء والظواهر أو بتعبير آخر إلى ما يقصد إليه الشاعر من تعداده لهذه الأشياء على هذا النسق المحدد في القصيدة. ومن ثم تكون القصيدة – وهذه هي الخاصية الخامسة – تعبيراً عن عالم داخلي لا عن عالم خارجي، بمعنى أنها رموز وليست وصفاً. وكما يقول أحمد عبد المعطي حجازي فإننا في هذه الحالة لا ينبغي أن نقرأ المفردات أو الجمل في تركيبها البسيط ومدلولاتها المباشرة، وإنما يكون علينا أن نتهيأ لاكتشاف عالم، وأن نقرأ الإيقاعات، ونعامل المفردات معاملتنا لأسماء الأعلام والذوات... ويُضيف الشاعر أحمد حجازي مخاطباً أمل دنقل:" ومع أن المادة الخارجية لشِعرك

– إذا صح هذا التعبير – مأخوذة من الحياة العادية المكررة المبتذلة، فأنت حريص جداً على أن تجعل فصاحتك الجديدة تنتمي بشكل أو بآخر للفصاحة العربية الموروثة. إن لك غراماً بالتركيب النبيل والمفردات الصحيحة، وغنائيتك أقرب إلى غنائية الإنشاد، وأنت بعيد عن السوقية التي قد يقع فيها من يمتح من هذه الآبار. نعم لم ينجح شاعر معاصر في أن يُضمن شعره كل هذه التفاصيل المأخوذة من حياتنا الواقعية: تواريخ، وأسماء أشخاص، وأسماء أماكن، وهو محتفظ مع ذلك بروح الشعر وأوزانه وقوافيه وتركيباته التي تمتد في وعينا ولا وعينا اللغوي إلى طبقات سحيقة، بل ربما كانت هذه التفاصيل بالذات هي سر شعرك، لأنها تُجبرك على خلق لغة فتية طازجة، لغة للقاهرة وهي مع ذلك موصولة الأسباب باللغة التي كانت تصف بعر الأرام دون أن تفقد بهاءها وفخامتها" (٨)

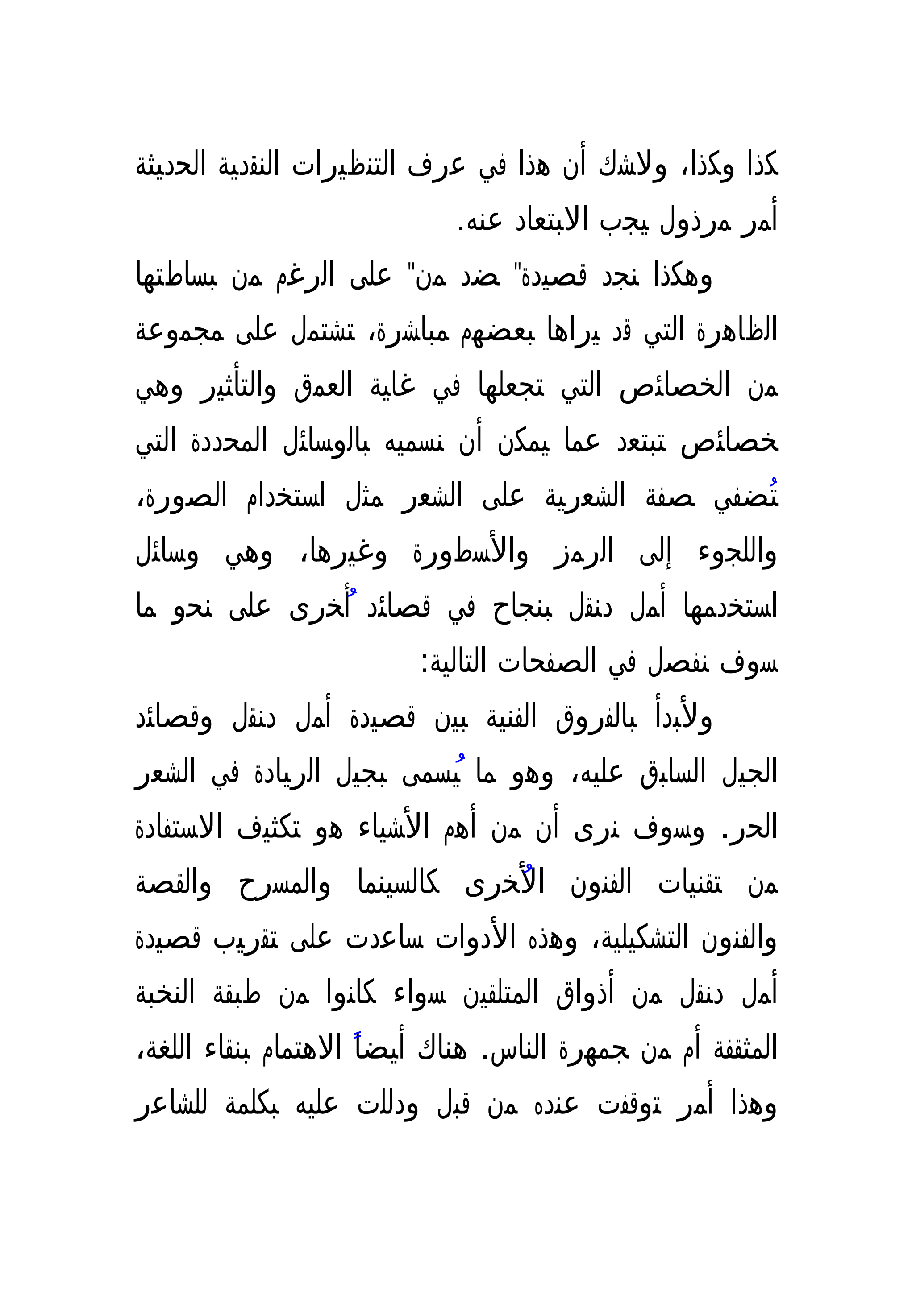
كذلك نعثر في قصيدة أمل دنقل على ما يُسمى بالجانب الفكري. فهو يهتم بالموسيقى في شعره، هذا صحيح، لكنها في الحقيقة ليست موسيقى غنائية، بل تقوم على استغلال الإيقاعات في اللغة نفسها، وكمية الأفكار في القصيدة



واضحة، فضلاً عن أنها ذات بناء مركب. ولهذا نرى القصيدة – في غالب الأحيان – تطرح أسئلة بدلاً من أن تقدم إجابات. وقصيدة" ضد من" من هذا الجانب تبدو لنا على النحو التالي: إنها تبدأ بملاحظة عن البياض الذي يشيع في معظم الأحيان حول الشاعر ليلقي في قلبه بالوهن ويذكره بالكفن، ومن ثم يبدأ السؤال لماذا يأتي المعزون لابسين الأسود؟ ولم يقدم الشاعر إجابة بل يلجأ بعد ذلك إلى سؤال آخر، ثم سؤالين آخرين. وفي المقطع الأخير يقرر فقط أنه واقع بين هذين اللونين المتعارضين دون أن يدري كنة التعارض بينهما، إنه – إذن – يترك الإجابة، كل الإجابة للقارئ إذا كان يمكن أن تكون لديه إجابة لذلك. إنها إذن الدهشة بمعناها الفلسفي الشهير عند الرائد الأعظم سقراط. وهي أسئلة الكون التي سوف تظل دائماً معلقة وبدون إجابات. وميزة أمل دنقل بوصفه شاعراً أنه استطاع أن يقتنص هذه الأسئلة ليطرحها على الناس في سياق شعري شديد التركيب والتعقيد على الرغم من بساطته الظاهرة.

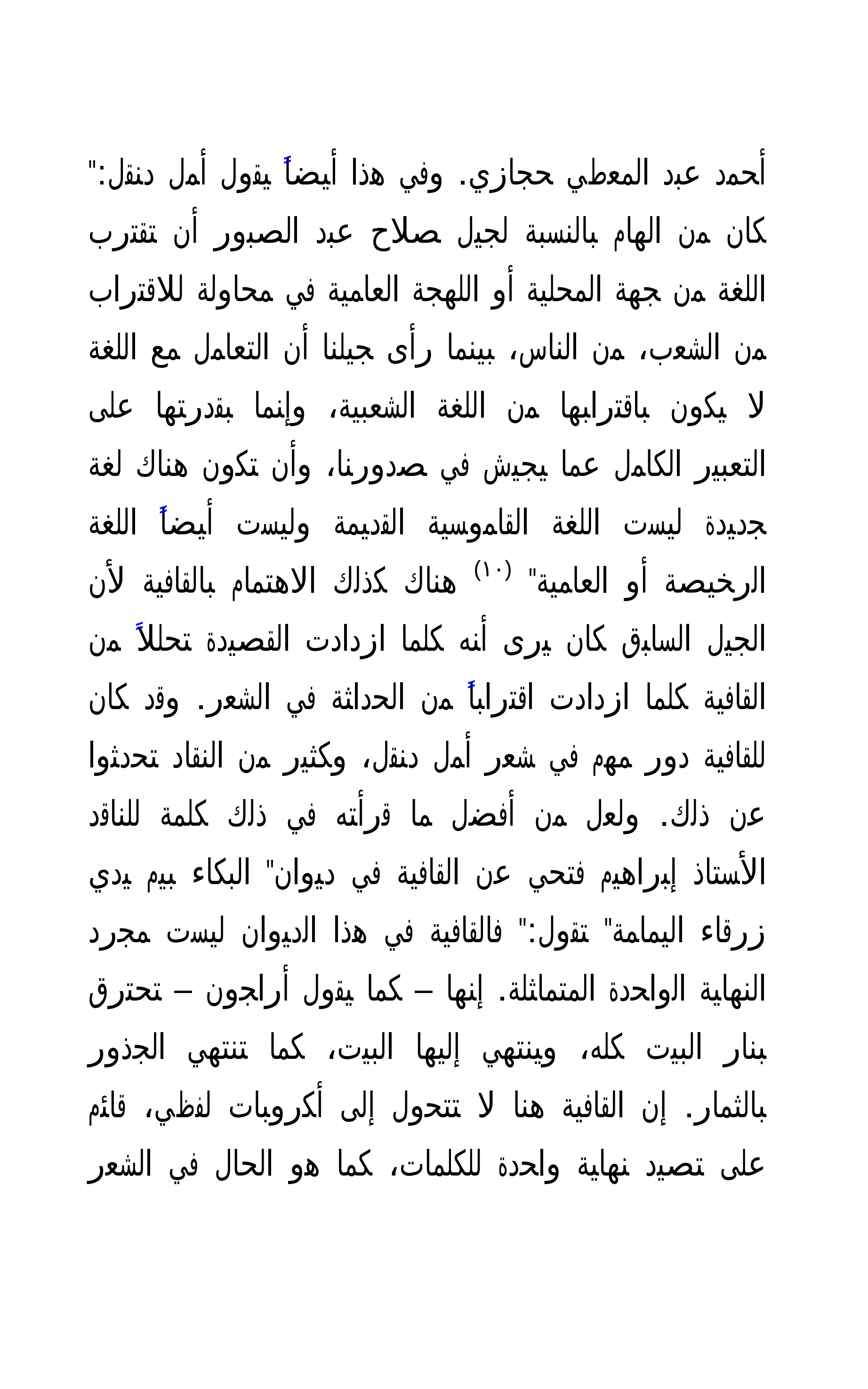
وأخيراً نأتي إلى عنصر سابع في قصيدة" ضد من" هو ما أسماه الأخ الشاعر حلمي سالم في تعليقه على قصائد" أو

راق الغرفة (٨)" الهدوء والتأمل والحكمة أثناء المرض وبانتظار الموت. وهي تجربة حياتية مؤلمة عانى منها شاعران عربيان كبيران هما بدر شاكر السياب وأمل دنقل، وكان رد فعل كل منهما مختلفاً، فبينما خلقت التجربة – كما يقول حلمي سالم – قلقاً وتوتراً عند السياب، نراها قد خلقت ذلك الهدوء والتأمل والحكمة عند أمل دنقل، أو بتعبير آخر – وهو أيضاً لحلمي سالم – بينما جاءت قصائد السياب الأخيرة تعبيراً عن" استسلام" للعالم، جاءت قصائد أمل دنقل الأخيرة تعبيراً عن" سلام" مع النفس وتأمل العالم [٩] وهذا واضح جداً في قصائد" أو راق الغرفة (٨)" وقد رويت حكايات كثيرة عن أمل دنقل في سنواته الأخيرة أثناء إصابته بالمرض اللعين تؤكد أنه ظل حتى آخر لحظة في حياته مصراً على المقاومة وعدم الاستسلام. وعلى أية حال فإن المقارنة هنا ليست بهدف رفع أحد المواقف والحط من الآخر، بل لمجرد رصد ظاهرة وقعت لشاعرين كبيرين وكان لها تأثير واضح في شعر كلاً منهما. والأمور في كل الأحوال نسبية ومن ثم لا ينبغي أن تأخذ شكل القيم المعيارية، لأننا لو فعلنا ذلك نكون كمن يريد أن يقول كان ينبغي على الشاعر أن يفعل


كذا وكذا، ولاشك أن هذا في عرف التنظيرات النقدية الحديثة أمر مرذول يجب الابتعاد عنه.

وهكذا نجد قصيدة" ضد من" على الرغم من بساطتها الظاهرة التي قد يراها بعضهم مباشرة، تشتمل على مجموعة من الخصائص التي تجعلها في غاية العمق والتأثير وهي خصائص تبتعد عما يمكن أن نسميه بالوسائل المحددة التي تُضفي صفة الشعرية على الشعر مثل استخدام الصورة، واللجوء إلى الرمز والأسطورة وغيرها، وهي وسائل استخدمها أمل دنقل بنجاح في قصائد أُخرى على نحو ما سوف نفصل في الصفحات التالية:

ولأبدأ بالفروق الفنية بين قصيدة أمل دنقل وقصائد الجيل السابق عليه، وهو ما يُسمى بجيل الريادة في الشعر الحر. وسوف نرى أن من أهم الأشياء هو تكثيف الاستفادة من تقنيات الفنون الأُخرى كالسينما والمسرح والقصة والفنون التشكيلية، وهذه الأدوات ساعدت على تقريب قصيدة أمل دنقل من أذواق المتلقين سواء كانوا من طبقة النخبة المثقفة أم من جمهرة الناس. هناك أيضاً الاهتمام بنقاء اللغة، وهذا أمر توقفت عنده من قبل ودللت عليه بكلمة للشاعر



أحمد عبد المعطي حجازي. وفي هذا أيضاً يقول أمل دنقل:" كان من الهام بالنسبة لجيل صلاح عبد الصبور أن تقترب اللغة من جهة المحلية أو اللهجة العامية في محاولة للاقتراب من الشعب، من الناس، بينما رأى جيلنا أن التعامل مع اللغة لا يكون باقترابها من اللغة الشعبية، وإنما بقدرتها على التعبير الكامل عما يجيش في صدورنا، وأن تكون هناك لغة جديدة ليست اللغة القاموسية القديمة وليست أيضاً اللغة الرخيصة أو العامية" (١٠) هناك كذلك الاهتمام بالقافية لأن الجيل السابق كان يرى أنه كلما ازدادت القصيدة تحللاً من القافية كلما ازدادت اقتراباً من الحداثة في الشعر. وقد كان للقافية دور مهم في شعر أمل دنقل، وكثير من النقاد تحدثوا عن ذلك. ولعل من أفضل ما قرأته في ذلك كلمة للناقد الأستاذ إبراهيم فتحي عن القافية في ديوان" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" تقول:" فالقافية في هذا الديوان ليست مجرد النهاية الواحدة المتماثلة. إنها – كما يقول أراجون – تحترق بنار البيت كله، وينتهي إليها البيت، كما تنتهي الجذور بالثمار. إن القافية هنا لا تتحول إلى أكروبات لفظي، قائم على تصيد نهاية واحدة للكلمات، كما هو الحال في الشعر

الكلاسيكي. فالشاعر في ديواننا لا يعيد مضغ النهايات التي فرغ الأولون من استخدامها. إنه يخلق نهايات موسيقية جديدة ومزاوجات جديدة منسقة الإيقاع، وبدلاً من أن تًصبح القافية مرضاً أصبحت عنصراً بنائياً أكبر من مجرد الرنين المتثائب" [١١].

ولعل من أهم الفروق بين أمل دنقل والجيل السابق هو ذلك المتعلق بتركيب القصيدة. فباستثناء بدر شاكر السياب – كما يقول أمل – كان هناك وقوع في أسر السهو لة واليسر في تركيب القصيدة، بحيث تُصبح بسيطة التركيب، بسيطة البناء، معبرة عن فكرة واحدة، بينما جيلنا كان يرى أن القصيدة صورة من العالم، وبما أن العالم مُركب فلابد أن تكون القصيدة مركبة أيضاً، ولا تُعطي نفسها للوهلة الأولى [١٢].

وكل ما سبق يُضاف إلى استخدام أمل دنقل للرموز، والحيل الفنية المعقدة، ومن أهمها استخدام القناع، ولجوئه إلى الأسطورة اليونانية والفرعونية في البداية ثم تركيزه فيما بعد على الأساطير والحكايات والموضوعات التراثية، وإجادته لوسائل التعبير الدرامي، وهذا أمر درسه بعمق الناقد

المرحوم جلال العشري في مقال تحت عنوان" أزمة الشعر الجديد والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة" نُشر بمجلة" الفكر المعاصر" بالقاهرة، في يوليه ١٩٦٩. هناك كذلك التعبير بالصورة. وهناك قصائد لأمل دنقل استطاعت أن تصنع من الصور عقوداً منتظمة، تدخل في اتساق حميم مع ما أسميناه من قبل فكرة النسق. ولنمثل ذلك بأبيات نختارها بصورة عشوائية لأننا نعتقد أن التعبير بالصورة من الملامح البارزة في شعر أمل دنقل. لتكن إذن الأبيات التالية الموضوعة تحت عنوان" الإصحاح الثاني" من قصيدة" سفر التكوين" بديوان العهد الآتي". تقول:

قلت لنفسي لونزلت الماء.. واغتسلت.. لانقسمت!

(لوانقسمت.. لازدوجت.. وابتسمتْ)

وبعد ما استحممتْ...

تناسج الزهر وشاحاً من مرارة الشفاه

لففت فيه جسدي المصطكّ

(وكان عرشي طافياً... كالفلك)

ورف عصفور على رأسي،

وحط ينفض البلل.
حدقت في قرارة المياه
حدقت، كان ما أراه..
وجهي مكللاً بتاج الشوك!

والحق أن هذه الأبيات وكثير غيرها تدلنا على أن شعر أمل دنقل، على الرغم من كثرة ما كُتب عنه، لم يُدرس بعد في كل جوانبه وبالأخص جانب الصور الشعرية، لأن جميع من درسوه تقريباً ركزوا على جوانب التحريض والتمرد وما إلى ذلك من موضوعات قومية وسياسية، وهي أيضاً عناصر مهمة في شعره، لكنه مازال في حاجة إلى دراسات أُخرى. فالصورة الشعرية في الأبيات التي معنا تمنح شعر أمل دنقل خصائص أُخرى غير الخصائص التي تحدثنا عنها من قبل، لكنها في الوقت نفسه تردفها وتُضيف إليها. من ذلك أنها (**أي الصور الشعرية**) تسحب قصيدة أمل دنقل من منطقة الواقع لتضعها في منطقة وسط بين الواقع والخيال، وهذا أمر واضح في الأبيات السابقة. ثانياً أنها تغلف الأبيات بهالة من الغموض، وإن كان غموضاً شفافاً بحيث نجدها تختلف

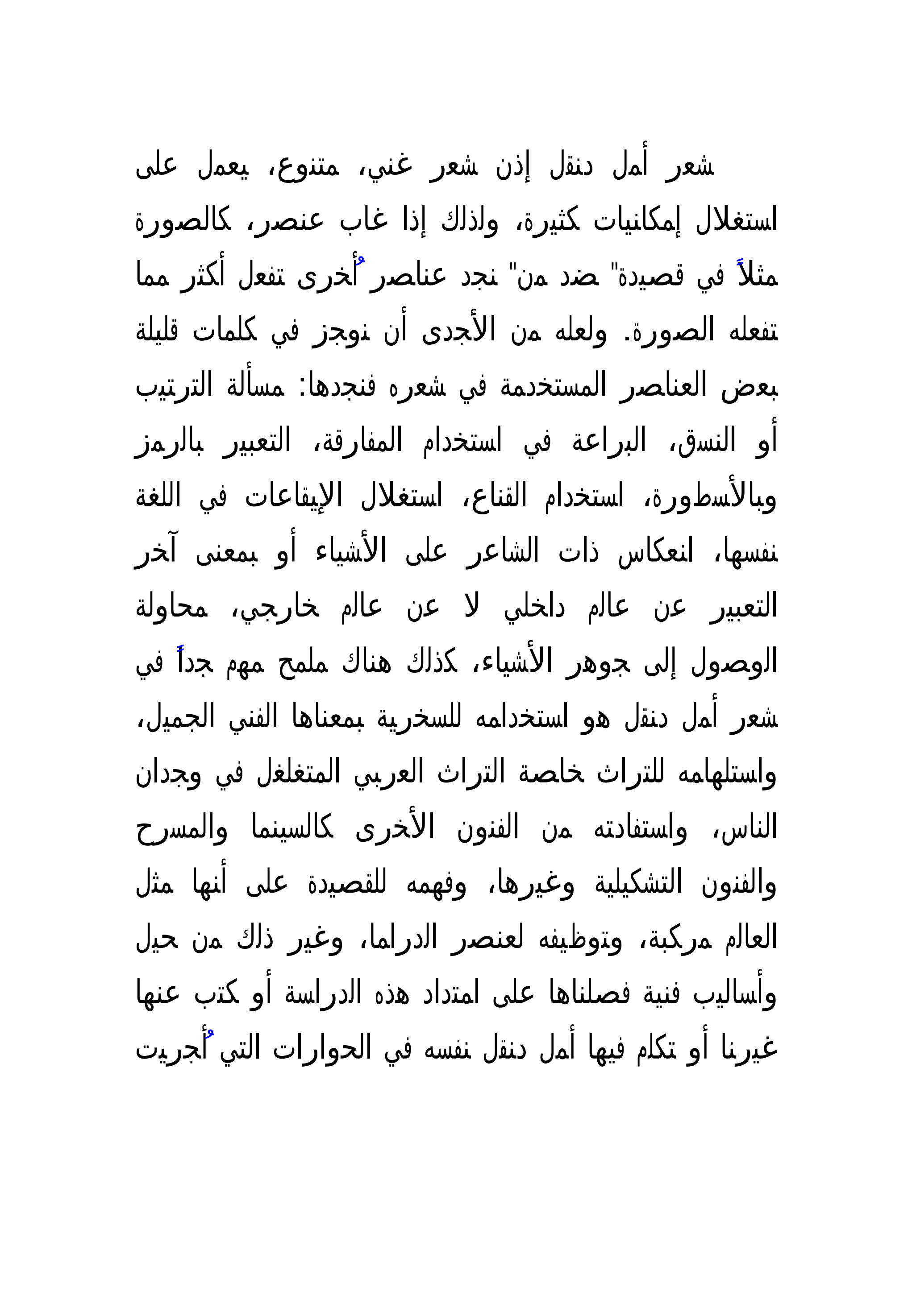
اختلافاً بيناً عن قصائده التي تصل بشكل مباشر وبسهو لة ويسر إلى المتلقي. ثالثاً: تؤدي الصور الشعرية إلى ما يمكن أن نسميه فتح الأبواب لدخول تفسيرات كثيرة للنص. ولاشك أن هذه الخصائص قد يشترك فيها أمل دنقل مع غيره من الشعراء، ولكن الفارق أو الاختلاف المهم بينه وبين الآخرين هو أن هذه الخصائص تتشابك وتتداخل مع خصائص أُخرى كثيرة تكلمت عنها فيما سبق، ولهذا فإنه لابد من قراءة القصيدة كاملة وهي مكونة من خمسة مقاطع أو إصحاحات تقدم لنا قصيدة أمل دنقل بكل خصائصها، السياسية والقومية، والتحريضية، واللغوية، والنسقية، والمعبرة بالصورة... إلخ، كما نقرأ – على سبيل المثال فقط – في المقطع التالي المكون من ثلاثة أبيات:

قلت فليكن الحب في الأرض، لكنه لم يكن.

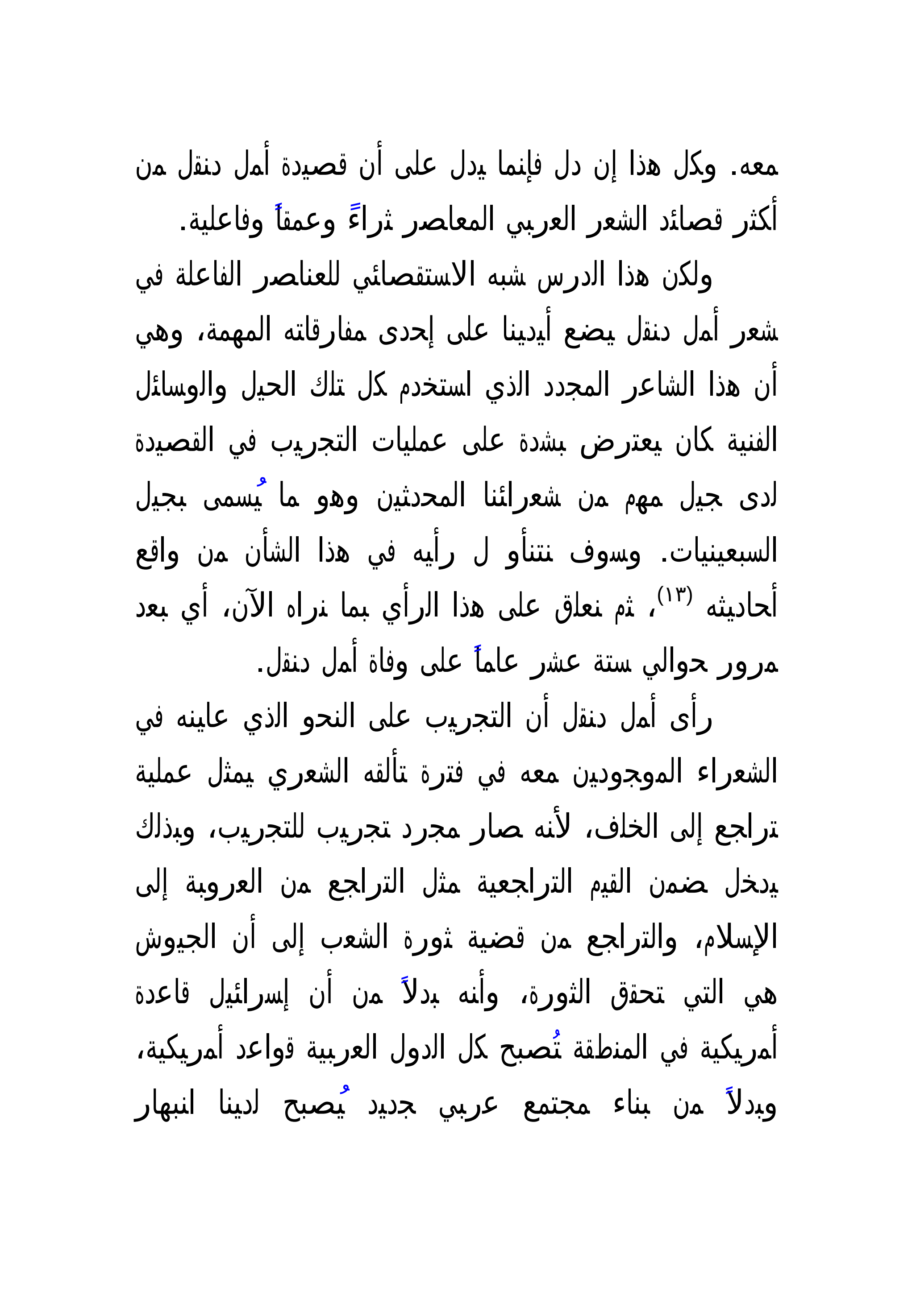
أصبح الحب ملكاً لمن يملكون الثمن!

** ** ** **

ورأى الرب ذلك غير حسن!



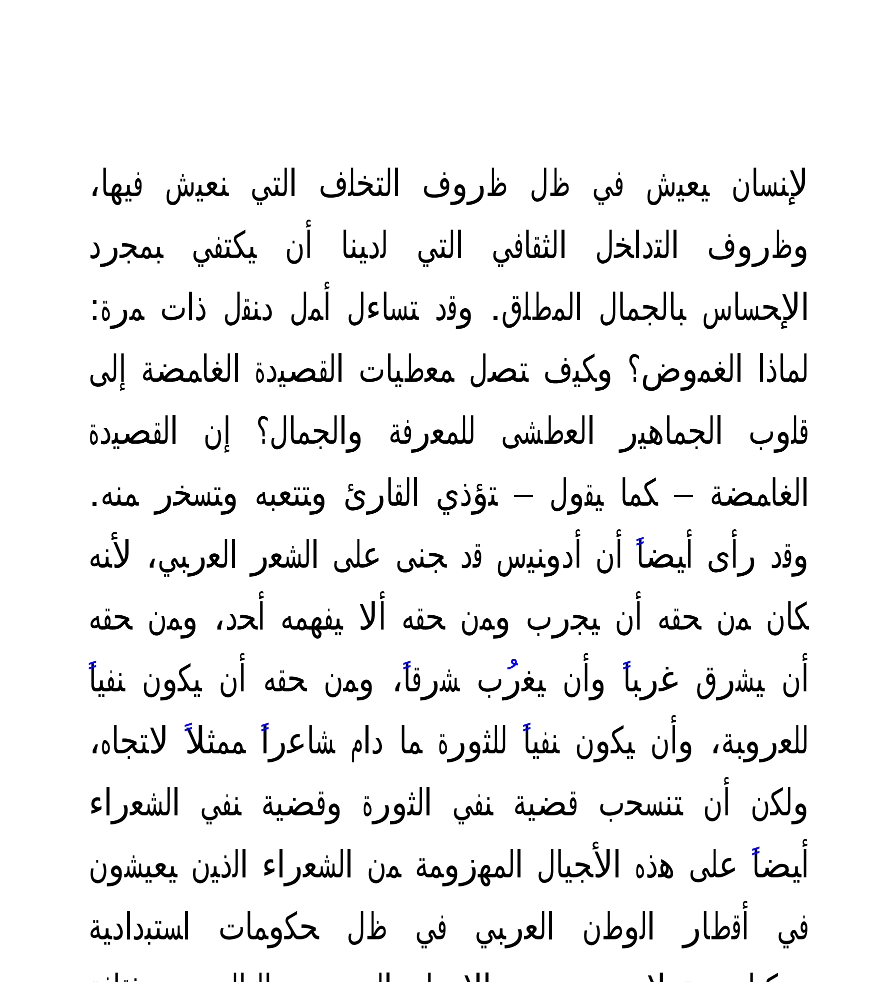
شعر أمل دنقل إذن شعر غني، متنوع، يعمل على استغلال إمكانيات كثيرة، ولذلك إذا غاب عنصر، كالصورة مثلاً في قصيدة" ضد من" نجد عناصر أُخرى تفعل أكثر مما تفعله الصورة. ولعله من الأجدى أن نوجز في كلمات قليلة بعض العناصر المستخدمة في شعره فنجدها: مسألة الترتيب أو النسق، البراعة في استخدام المفارقة، التعبير بالرمز وبالأسطورة، استخدام القناع، استغلال الإيقاعات في اللغة نفسها، انعكاس ذات الشاعر على الأشياء أو بمعنى آخر التعبير عن عالم داخلي لا عن عالم خارجي، محاولة الوصول إلى جوهر الأشياء، كذلك هناك ملمح مهم جداً في شعر أمل دنقل هو استخدامه للسخرية بمعناها الفني الجميل، واستلهامه للتراث خاصة التراث العربي المتغلغل في وجدان الناس، واستفادته من الفنون الأخرى كالسينما والمسرح والفنون التشكيلية وغيرها، وفهمه للقصيدة على أنها مثل العالم مركبة، وتوظيفه لعنصر الدراما، وغير ذلك من حيل وأساليب فنية فصلناها على امتداد هذه الدراسة أو كتب عنها غيرنا أو تكلم فيها أمل دنقل نفسه في الحوارات التي أُجريت

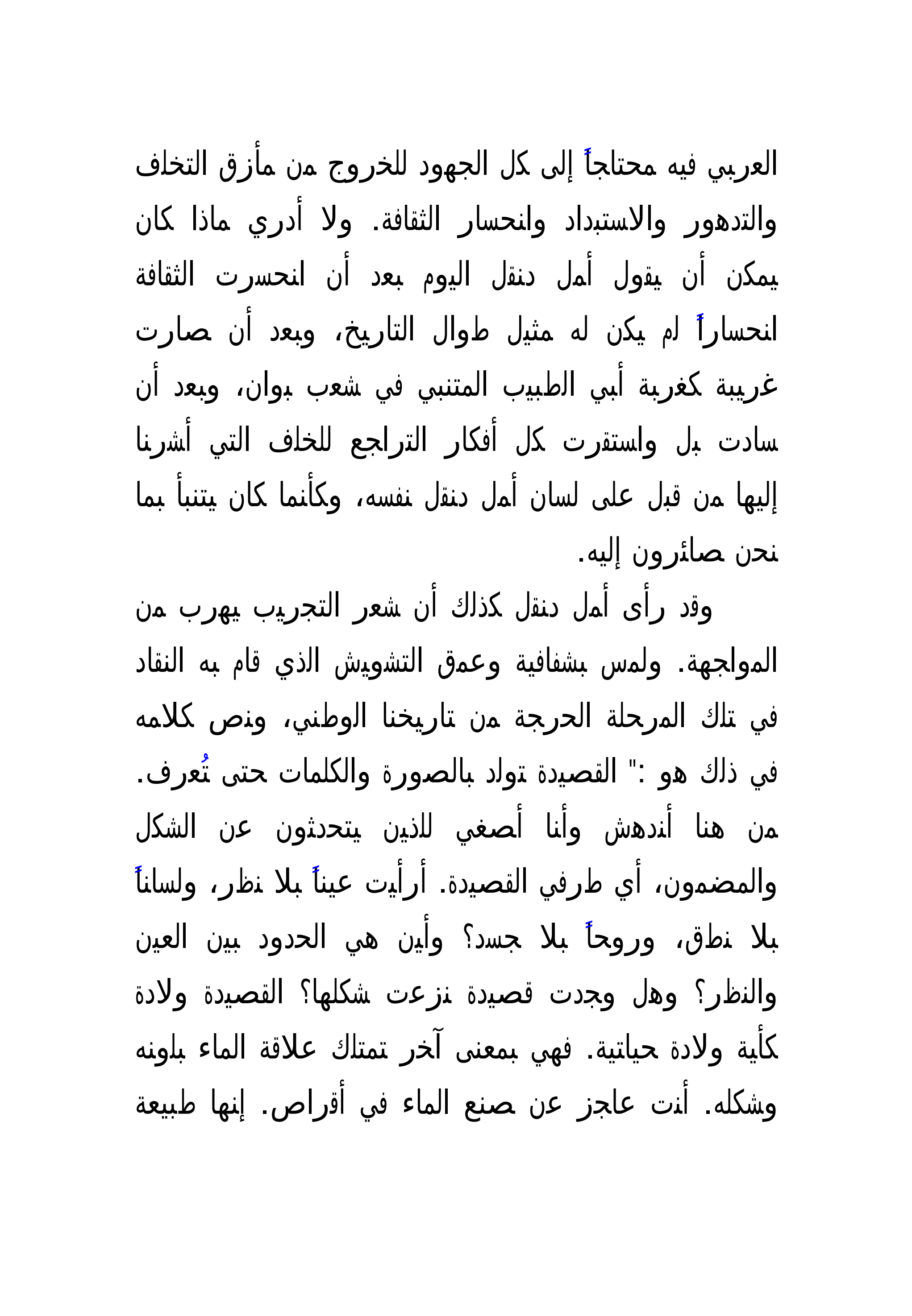

معه. وكل هذا إن دل فإنما يدل على أن قصيدة أمل دنقل من أكثر قصائد الشعر العربي المعاصر ثراءً وعمقاً وفاعلية.

ولكن هذا الدرس شبه الاستقصائي للعناصر الفاعلة في شعر أمل دنقل يضع أيدينا على إحدى مفارقاته المهمة، وهي أن هذا الشاعر المجدد الذي استخدم كل تلك الحيل والوسائل الفنية كان يعترض بشدة على عمليات التجريب في القصيدة لدى جيل مهم من شعرائنا المحدثين وهو ما يُسمى بجيل السبعينيات. وسوف نتنأو ل رأيه في هذا الشأن من واقع أحاديثه [١٣]، ثم نعلق على هذا الرأي بما نراه الآن، أي بعد مرور حوالي ستة عشر عاماً على وفاة أمل دنقل.

رأى أمل دنقل أن التجريب على النحو الذي عاينه في الشعراء الموجودين معه في فترة تألقه الشعري يمثل عملية تراجع إلى الخاف، لأنه صار مجرد تجريب للتجريب، وبذلك يدخل ضمن القيم التراجعية مثل التراجع من العروبة إلى الإسلام، والتراجع من قضية ثورة الشعب إلى أن الجيوش هي التي تحقق الثورة، وأنه بدلاً من أن إسرائيل قاعدة أمريكية في المنطقة تُصبح كل الدول العربية قواعد أمريكية، وبدلاً من بناء مجتمع عربي جديد يُصبح لدينا انبهار

بالمجتمع الغربي وتقله نقلاً حرفياً إلى داخل الدول، وأن يُصار إلى تبني الإبهار بدلاً من الصدق كما عند أدونيس. وهكذا فإن الحركات التجريبية تقود العقل العربي إلى الوراء متدثرة بعباءة الحداثة، أي أنهم يستخدمون الحداثة لنفي الحداثة ويستخدمون الثورة لنفي الثورة. وإذا كان هناك تراجع لقضية الثورة في العالم العربي بشكل عام ولقضية التحرر، وأن هذا التراجع يعكس أثره أو ل ما يعكس على الثقافة، فإن شعراء التجريب قد واجهوا هذا التراجع بأحد سبيلين: إما الصمت، وإما التدثر بعباءات التجريب حتى يستطيعوا النجاة بجلدهم ماداموا لا يستطيعون السباحة ضد التيار. ولاشك أن رأي أمل دنقل نابع من إيمانه بدور الشاعر البارز في المجتمع العربي: ففي ظل الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة أحس أن الشاعر مُطالب بما يلي: دور فني وهو أن يكون شاعراً، ودور وطني وهو أن يكون موظفاً لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم، ليس عن طريق الشعارات السياسية، وليس عن طريق الصياح والصراخ، وإنما عن طريق كشف تراث هذه الأمة، وإيقاظ إحساسها بالانتماء وتعميق أواصر الوحدة بين أقطارها. ولا يمكن


لإنسان يعيش في ظل ظروف التخلف التي نعيش فيها، وظروف التداخل الثقافي التي لدينا أن يكتفي بمجرد الإحساس بالجمال المطلق. وقد تساءل أمل دنقل ذات مرة: لماذا الغموض؟ وكيف تصل معطيات القصيدة الغامضة إلى قلوب الجماهير العطشى للمعرفة والجمال؟ إن القصيدة الغامضة – كما يقول – تؤذي القارئ وتتعبه وتسخر منه. وقد رأى أيضاً أن أدونيس قد جنى على الشعر العربي، لأنه كان من حقه أن يجرب ومن حقه ألا يفهمه أحد، ومن حقه أن يشرق غرباً وأن يغرُب شرقاً، ومن حقه أن يكون نفياً للعروبة، وأن يكون نفياً للثورة ما دام شاعراً ممثلاً لاتجاه، ولكن أن تنسحب قضية نفي الثورة وقضية نفي الشعراء أيضاً على هذه الأجيال المهزومة من الشعراء الذين يعيشون في أقطار الوطن العربي في ظل حكومات استبدادية ودكتاتورية لا تسمح بنمو الإنسان العربي وبالتالي نمو ثقافة عربية حقيقية فهذه هي القضية. وواضح من الكلمات السابقة أن أمل دنقل لم يكن ضد أدونيس لكنه رأى أنه جنى على الأجيال التالية التي تأثرت به كثيراً في رؤاه الشعرية وفي الآراء والمفاهيم التي طرحها، وجاء هذا في وقت كان العالم

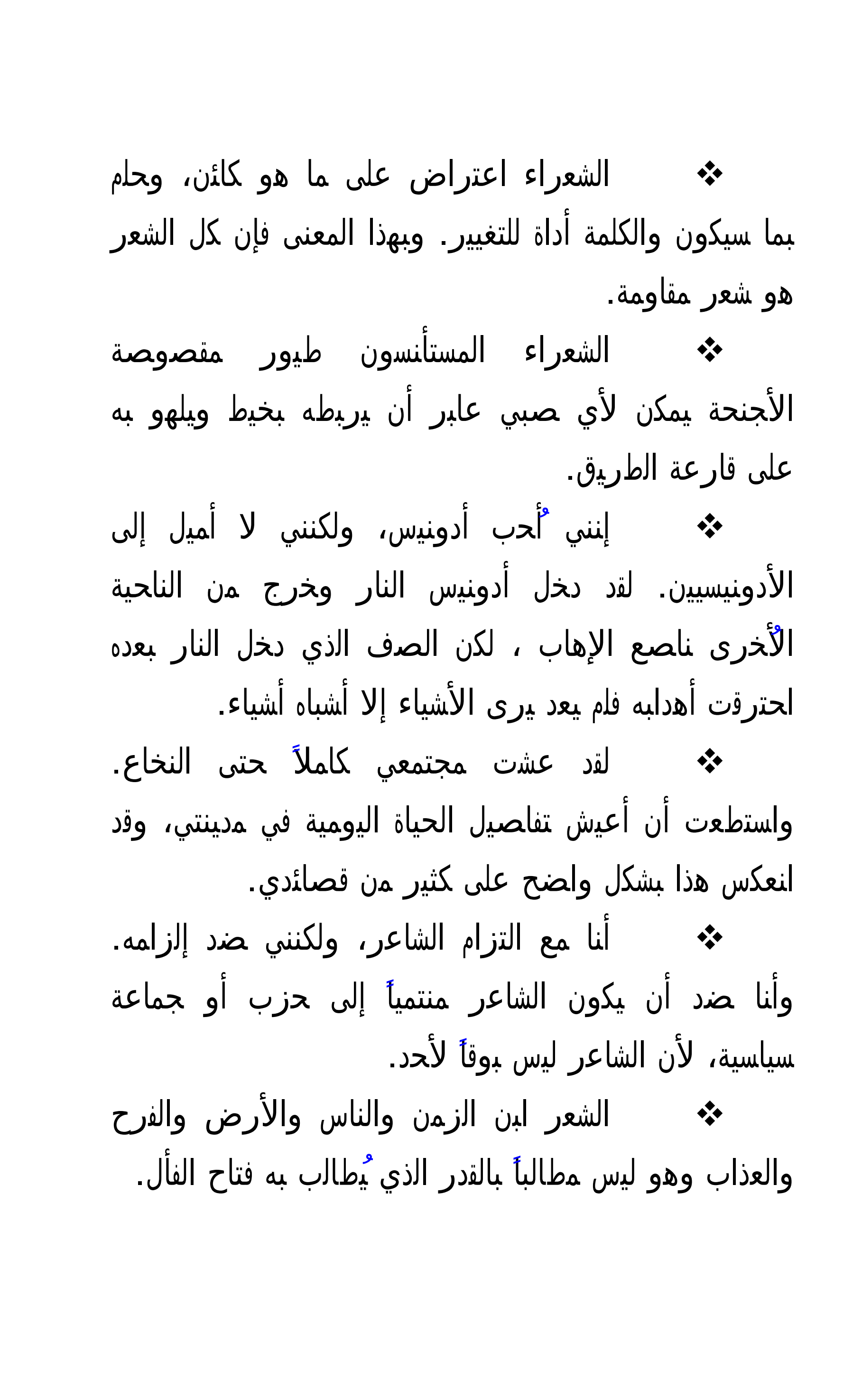


العربي فيه محتاجاً إلى كل الجهود للخروج من مأزق التخلف والتدهور والاستبداد وانحسار الثقافة. ولا أدري ماذا كان يمكن أن يقول أمل دنقل اليوم بعد أن انحسرت الثقافة انحساراً لم يكن له مثيل طوال التاريخ، وبعد أن صارت غريبة كغربة أبي الطيب المتنبي في شعب بوان، وبعد أن سادت بل واستقرت كل أفكار التراجع للخلف التي أشرنا إليها من قبل على لسان أمل دنقل نفسه، وكأنما كان يتنبأ بما نحن صائرون إليه.

وقد رأى أمل دنقل كذلك أن شعر التجريب يهرب من المواجهة. ولمس بشفافية وعمق التشويش الذي قام به النقاد في تلك المرحلة الحرجة من تاريخنا الوطني، ونص كلامه في ذلك هو :" القصيدة تولد بالصورة والكلمات حتى تُعرف. من هنا أندهش وأنا أصغي للذين يتحدثون عن الشكل والمضمون، أي طرفي القصيدة. أرأيت عيناً بلا نظر، ولساناً بلا نطق، وروحاً بلا جسد؟ وأين هي الحدود بين العين والنظر؟ وهل وجدت قصيدة نزعت شكلها؟ القصيدة ولادة كأية ولادة حياتية. فهي بمعنى آخر تمتلك علاقة الماء بلونه وشكله. أنت عاجز عن صنع الماء في أقراص. إنها طبيعة

الأشياء والنظرة التجزيئية، وهي شغل الناقد. والنقاد يشوشون على الشعراء، ولوسمعنا مواعظهم وانتمينا إلى مدارسهم لضعنا ولسقطنا في الفصل الأول" (١٤) ولا شك أن توجس أمل دنقل من مقولات النقاد التي كانت سائدة طوال العقود الماضية حماه من الوقوع في حبائلهم ومصطلحاتهم المضللة مثل التجريب والحساسية الجديدة، وتفجير اللغة، ونفي الشعر، وغيرها. ولا ندري ماذا كان يمكن أن يقول أمل دنقل لو عاش طوال عقد الثمانينيات ورأى سيادة الأفكار والمقولات البنيوية التطبيقية التي يمكن أن تنزعها من أي موقع لتضعها في موقع آخر، ولن تحس بأنك أحدثت أي خلل، لأنها مقولات موقعها الأساسي هو فضاء التجريد، وهو فضاء واسع وممطوط ويصلح لتغطية أي شئ.

ولأمل دنقل عدد كبير من الأقوال يمتزج فيها التأمل النقدي بالحكمة وأنا أعتقد أنه من المهم جداً أن نستخلصها فلعلها تُسهم في وقف التدهور الذي يمر به الشعر العربي حالياً. وسوف أحاول فيما بقي لي من سطور أن أقدم بعض هذه القوال على النحو التالي:



❖ الشعراء اعتراض على ما هو كائن، وحلم بما سيكون والكلمة أداة للتغيير. وبهذا المعنى فإن كل الشعر هو شعر مقاومة.

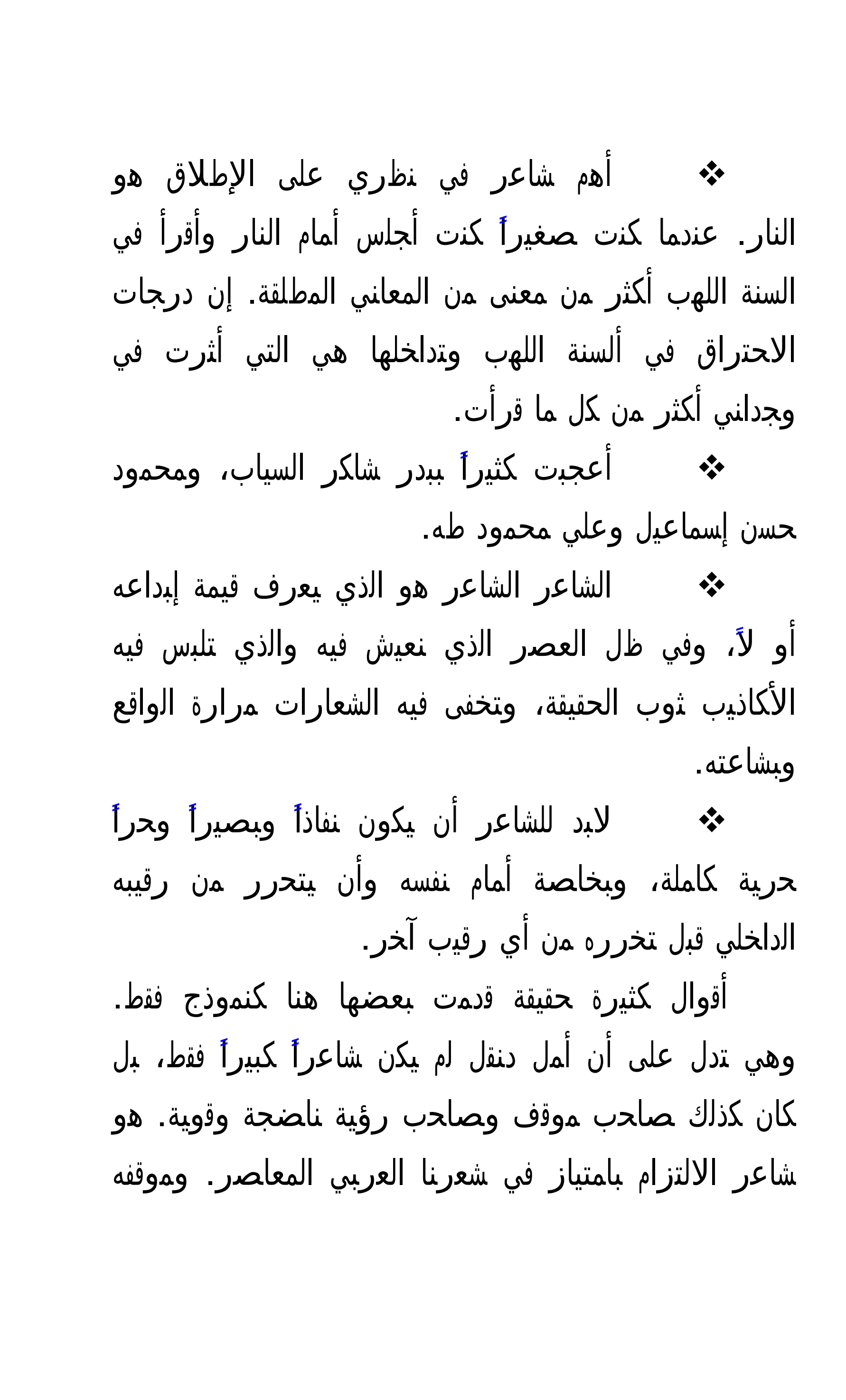
❖ الشعراء المستأنسون طيور مقصوصة الأجنحة يمكن لأي صبي عابر أن يربطه بخيط ويلهو به على قارعة الطريق.

❖ إنني أُحب أدونيس، ولكنني لا أميل إلى الأدونيسيين. لقد دخل أدونيس النار وخرج من الناحية الأُخرى ناصع الإهاب ، لكن الصف الذي دخل النار بعده احترقت أهدابه فلم يعد يرى الأشياء إلا أشباه أشياء.

❖ لقد عشت مجتمعي كاملاً حتى النخاع. واستطعت أن أعيش تفاصيل الحياة اليومية في مدينتي، وقد انعكس هذا بشكل واضح على كثير من قصائدي.

❖ أنا مع التزام الشاعر، ولكنني ضد إلزامه. وأنا ضد أن يكون الشاعر منتمياً إلى حزب أو جماعة سياسية، لأن الشاعر ليس بوقاً لأحد.

❖ الشعر ابن الزمن والناس والأرض والفرح والعذاب وهو ليس مطالباً بالقدر الذي يُطالب به فتاح الفأل.



❖ أهم شاعر في نظري على الإطلاق هو النار. عندما كنت صغيراً كنت أجلس أمام النار وأقرأ في السنة اللهب أكثر من معنى من المعاني المطلقة. إن درجات الاحتراق في ألسنة اللهب وتداخلها هي التي أثرت في وجداني أكثر من كل ما قرأت.

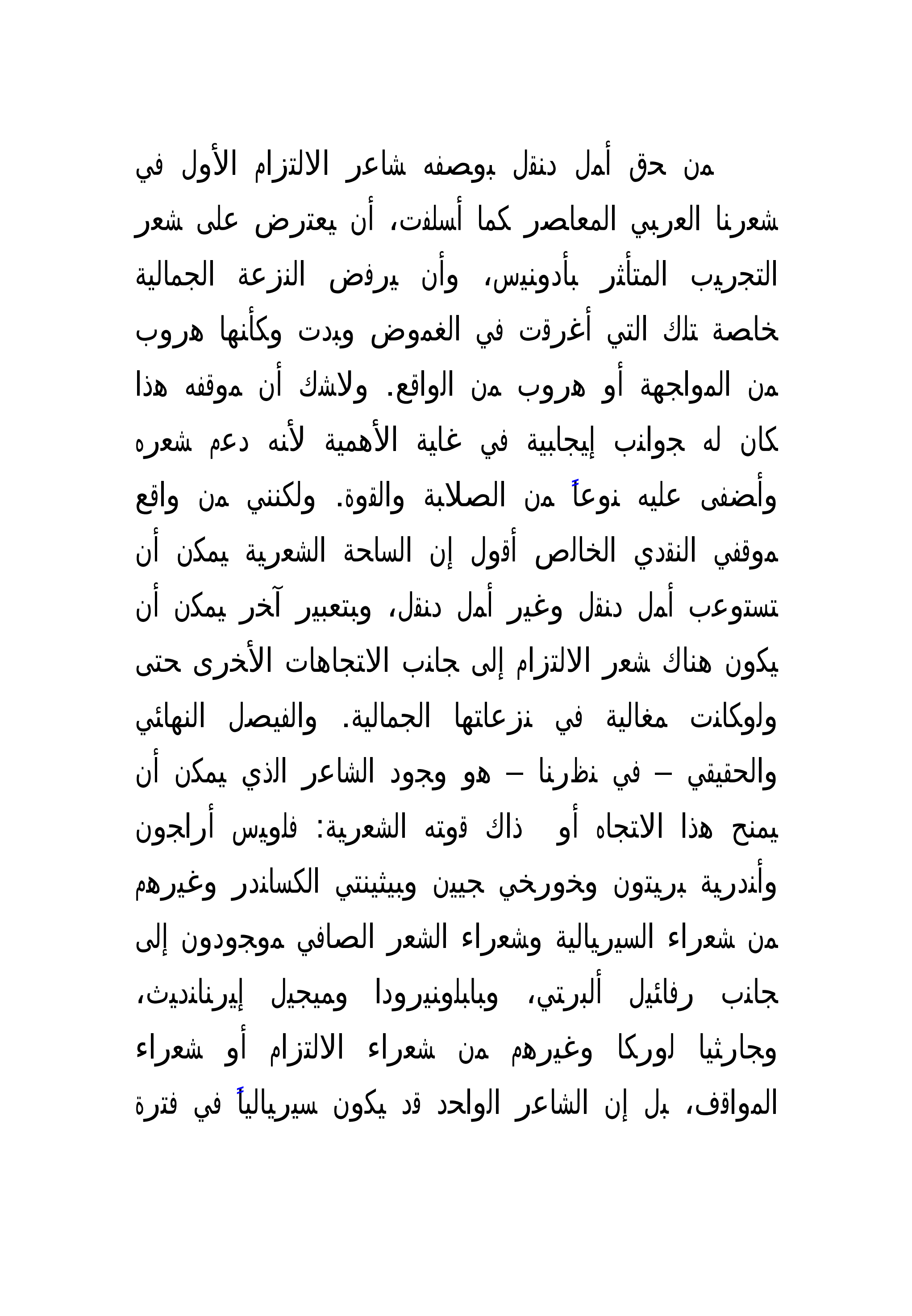
❖ أعجبت كثيراً ببدر شاكر السياب، ومحمود حسن إسماعيل وعلي محمود طه.

❖ الشاعر الشاعر هو الذي يعرف قيمة إبداعه أو لاً، وفي ظل العصر الذي نعيش فيه والذي تلبس فيه الأكاذيب ثوب الحقيقة، وتخفى فيه الشعارات مرارة الواقع وبشاعته.

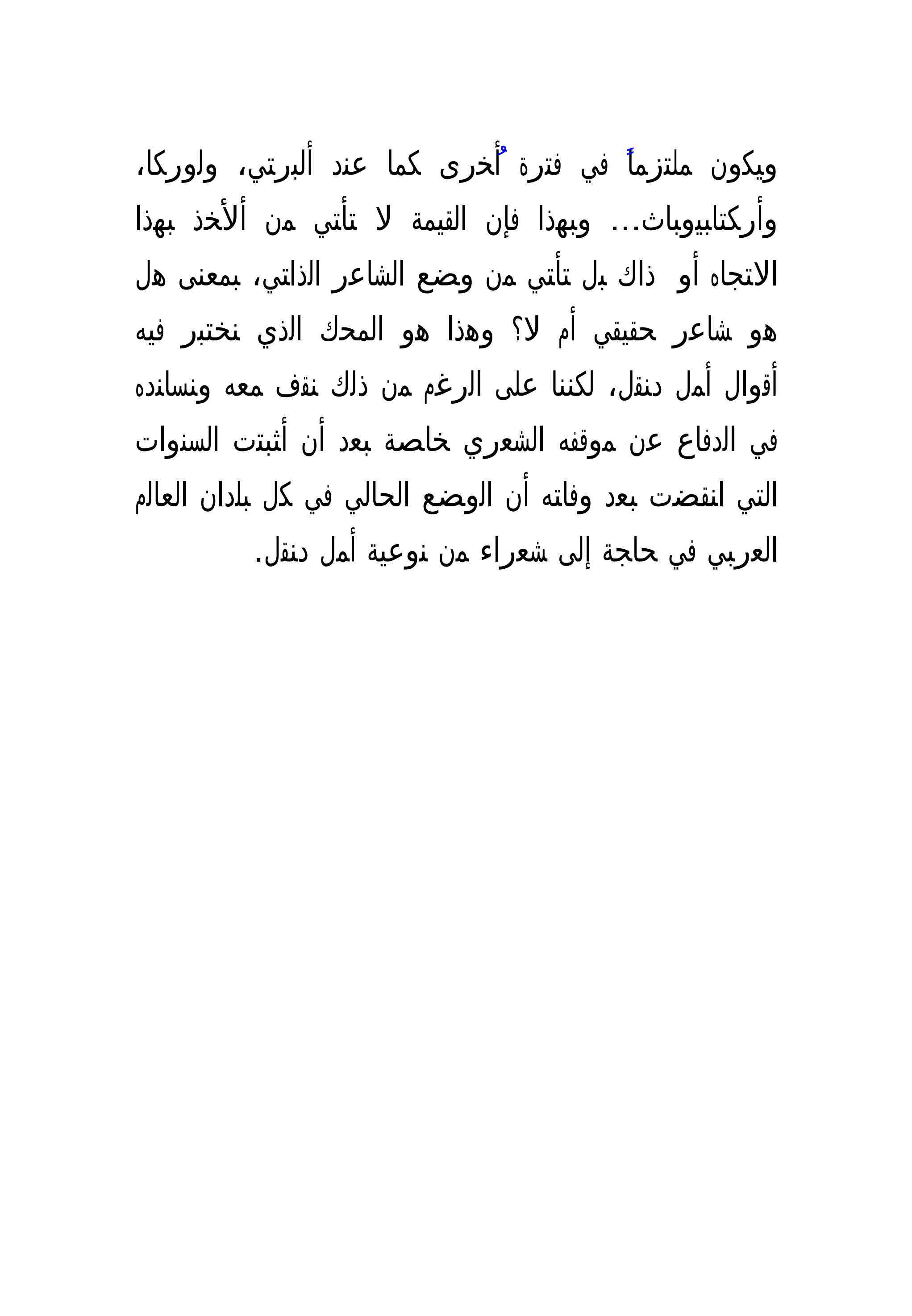
❖ لابد للشاعر أن يكون نفاذاً وبصيراً وحراً حرية كاملة، وبخاصة أمام نفسه وأن يتحرر من رقيبه الداخلي قبل تحرره من أي رقيب آخر.

أقوال كثيرة حقيقة قدمت بعضها هنا كنموذج فقط. وهي تدل على أن أمل دنقل لم يكن شاعراً كبيراً فقط، بل كان كذلك صاحب موقف وصاحب رؤية ناضجة وقوية. هو شاعر الالتزام بامتياز في شعرنا العربي المعاصر. وموقفه

من الحداثة في رأيي يقترب كثيراً من موقف شاعر كبير آخر هو المكسيكي أو كتابيوباث الذي رأى في حداثة العالم الثالث وضعاً متناقضاً بل شديد التناقض. وفي هذا يقول:" أما بلاد العالم الثالث – ومن بينها أمريكا اللاتينية – فأكثرها تقدماً يعيش واقع الحداثة المتناقضة، حيث يتعايش الحمار والطائرة، والأميون وشعراء الطليعة، والأكواخ ومصانع الصلب. وكل هذه التناقضات تفضي بنا إلى تناقض خطير هو أن المؤسسات في بعض هذه البلاد ديمقراطية بينما الواقع الفعلي المستشري في كل مكان هو الديكتاتورية" [(١٥)]. فما بالنا إذا كانت المؤسسات دكتاتورية والواقع الفعلي في كل مكان هو الدكتاتورية!!. لكن أو كتابيوباث على الرغم من موقفه الأخير الواضح تجاه الحداثة والذي بلورته الكلمات السابقة، جرب قبل ذلك في شعره أشكالاً كثيرة ومن أهمها الاتجاه السيريالي الذي يُعد ممثله الرئيسي في أمريكا اللاتينية. وهذه هي النقطة أو المنطلق الذي نريد من خلاله أن نناقش في إيجاز أفكار أمل دنقل المعروضة فيما سبق، وفي هذا نقول:



من حق أمل دنقل بوصفه شاعر الالتزام الأول في شعرنا العربي المعاصر كما أسلفت، أن يعترض على شعر التجريب المتأثر بأدونيس، وأن يرفض النزعة الجمالية خاصة تلك التي أغرقت في الغموض وبدت وكأنها هروب من المواجهة أو هروب من الواقع. ولاشك أن موقفه هذا كان له جوانب إيجابية في غاية الأهمية لأنه دعم شعره وأضفى عليه نوعاً من الصلابة والقوة. ولكنني من واقع موقفي النقدي الخالص أقول إن الساحة الشعرية يمكن أن تستوعب أمل دنقل وغير أمل دنقل، وبتعبير آخر يمكن أن يكون هناك شعر الالتزام إلى جانب الاتجاهات الأخرى حتى ولوكانت مغالية في نزعاتها الجمالية. والفيصل النهائي والحقيقي – في نظرنا – هو وجود الشاعر الذي يمكن أن يمنح هذا الاتجاه أو ذاك قوته الشعرية: فلويس أراجون وأندرية بريتون وخورخي جيين وبيثينتي الكساندر وغيرهم من شعراء السيريالية وشعراء الشعر الصافي موجودون إلى جانب رفائيل ألبرتي، وبابلونيرودا وميجيل إيرنانديث، وجارثيا لوركا وغيرهم من شعراء الالتزام أو شعراء المواقف، بل إن الشاعر الواحد قد يكون سيريالياً في فترة



ويكون ملتزماً في فترة أُخرى كما عند ألبرتي، ولوركا، وأركتابيوباث... وبهذا فإن القيمة لا تأتي من ألأخذ بهذا الاتجاه أو ذاك بل تأتي من وضع الشاعر الذاتي، بمعنى هل هو شاعر حقيقي أم لا؟ وهذا هو المحك الذي نختبر فيه أقوال أمل دنقل، لكننا على الرغم من ذلك نقف معه ونسانده في الدفاع عن موقفه الشعري خاصة بعد أن أثبتت السنوات التي انقضت بعد وفاته أن الوضع الحالي في كل بلدان العالم العربي في حاجة إلى شعراء من نوعية أمل دنقل.

الهوامش

١- انظر سيزا قاسم" المفارقة في النص العربي المعاصر"، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، وانظر أحمد طه، مجلة" إبداع" أكتوبر ١٩٨٣، ص ٣٧.

٢- " أحاديث أمل دنقل" إعداد أنس دنقل، مطابع نيولوك، ١٩٩٢، القاهرة، ص ١٥٢.

٣- مجلة" إبداع" عدد خاص عن أمل دنقل، ذو الحجة ١٤٠٣ أكتوبر ١٩٨٣، ص ٢٧، مقال للدكتور عبد العزيز المقالح تحت عنوان" أمل دنقل وأنشودة البساطة".

٤- المجلة المذكورة، مقال الدكتورة فدوى مالطي، ص ٨٠ وما بعدها.

٥- جوستاف سيبمان" الأساليب الشعرية في إسبانيا منذ عام ١٩٠٠" ، دار نشر جريدوس، مدريد، ١٩٧٣، صفحة ٧٦ – ٨٣.

٦- أنظر في ذلك كتاب خوسيه ماريا بوثويلوإيبانكوس،" نظرية اللغة الأدبية" مكتبة غريب بالقاهرة، ١٩٩٢، ترجمة كاتب هذه السطور.

٧- عثرت على هذا السفر اثناء كتابتي لهذه الدراسة، وهو صادر منذ أيام قليلة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، وقامت على إعداده وتحريره السيدة: عبلة الرويني، وهو جهد

ضخم ويستحق الشكر لأنه يضم كثيراً مما كُتب عن أمل دنقل، فضلاً عن بعض الحوارات التي أُجريت معه. ويقع هذا السفر في حوالي سبعمائة صفحة.

٨- أحمد عبد العاطي حجازي، من كلمة تحت عنوان" رسالة إلى أمل دنقل" نُشرت بجريدة الشرق الأوسط عام ١٩٨٢. انظر" سفر أمل دنقل"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩ م، ص ١٠ – ١١.

٩- حلمي سالم" الحداد يليق بالشعراء"، وهو مقال نُشر بمجلة" الثقافة الجديدة"، القاهرة، يونية ١٩٨٣. أنظر سفر أمل دنقل ص ١٢٣.

١٠- انظر" سفر أمل دنقل" حوار أجراه معه جهاد فاضل، ص ٦٧٤.

١١- إبراهيم فتحي" حول ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، وهو مقال نُشر بجريدة" المساء" بالقاهرة في ١٩٦٨/١/٣. انظر سفر أمل دنقل ص ٣٦٤.

١٢- سفر أمل دنقل، ص ٦٧٤.

١٣- نحيل القارئ على كتاب" أحاديث أمل دنقل" وإلى ما ورد في مجلة" إبداع" من أحاديث، العدد الخاص، وإلى" سفر أمل دنقل" وقد حدث تكرار لبعض الأحاديث في الأعمال الثلاثة، لكن ما يُهمنا هنا هو الأحاديث بذاتها فقط.

١٤- " أحاديث أمل دنقل"، ص ٥٧ – ٥٨.

١٥- انظر في ذلك كتابه الذي قام كاتب هذه السطور بترجمته إلى اللغة العربية وهو " زمن الغيوم" TIEMPO NUBLADO، دار الحرية بالقاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.

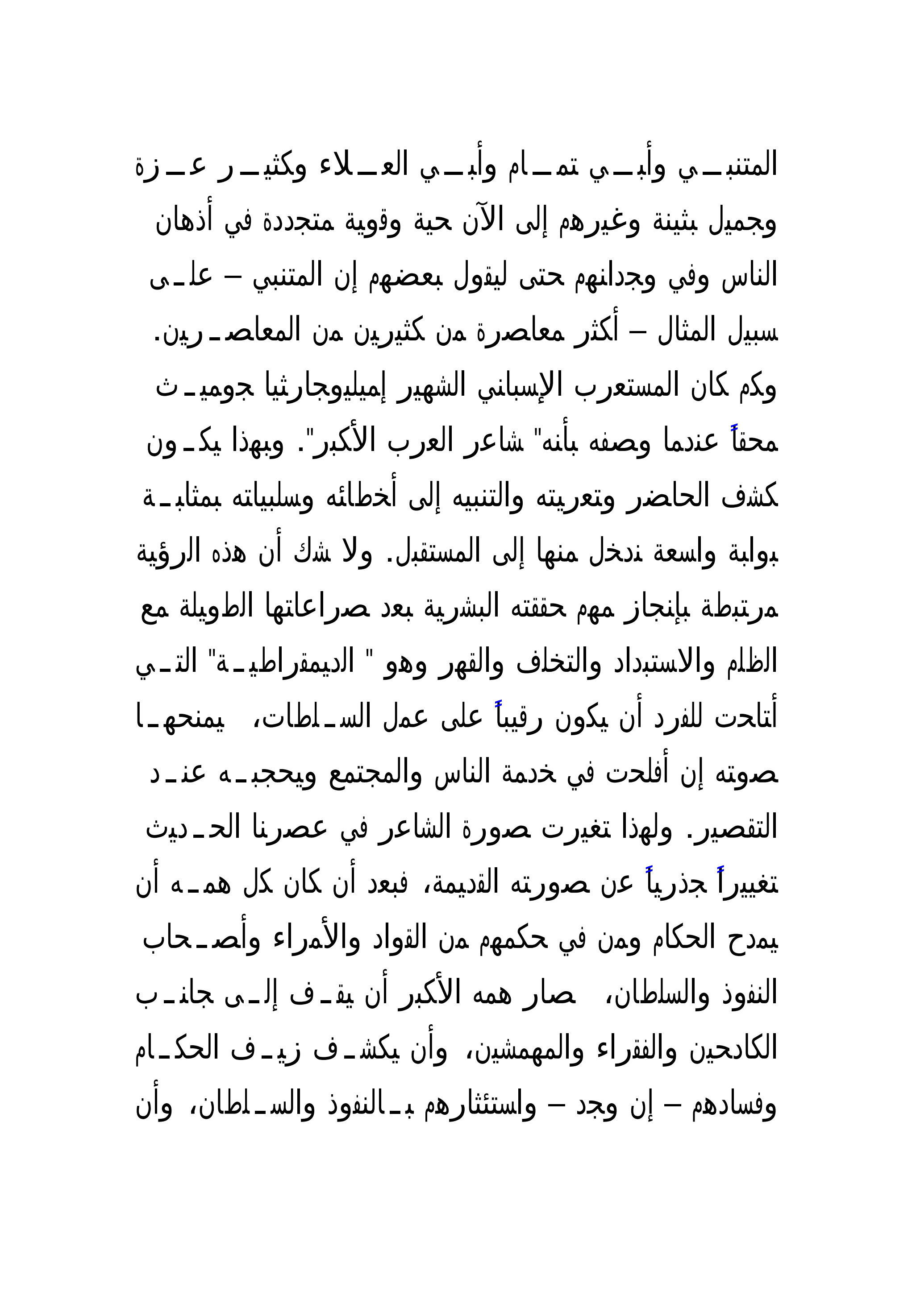
الوعي بالمستقبل في شعر أمل دنقل

الوعي بالمستقبل لا يأتي على صورة واحدة، بل تتعدد صوره وأنماطه لتبين في النهاية عن رؤية مستقبلية تقوم على عناصر فنية وجمالية تمنح النص الشعري قدرة على التعبير والالتحام والتأثير والفاعلية، سواء داخل الأنا الفردي أو في علاقة هذه الأنا بالناس وبالمجتمع في مكان محدد وفي فترة زمنية متعينة. وكل من الزمان والمكان في حالات الصدق والموهبة والشفافية يتداحان ليشملا كل زمان وكل مكان. حدث هذا على مستوى الشعر قديماً وحديثاً، كما حدث ويحدث الآن في مجال الإبداع الروائي وغيره من أجناس الأدب في أو ربا وأمريكا وكل بلدان العالم. فالشاعر الحق – كما يقول أمل دنقل – يتنفس من رئته ومن عصره. والقصيدة ولادة جديدة تمتلك طاقة البقاء والنمو، كما تمتلك دماء الأجداد، بمعنى أنها قدر متفرد لا يجبن أمام الفرضيات المسطحة. والشعر هو ابن الزمن والناس والأرض والفرح والعذاب. [١]

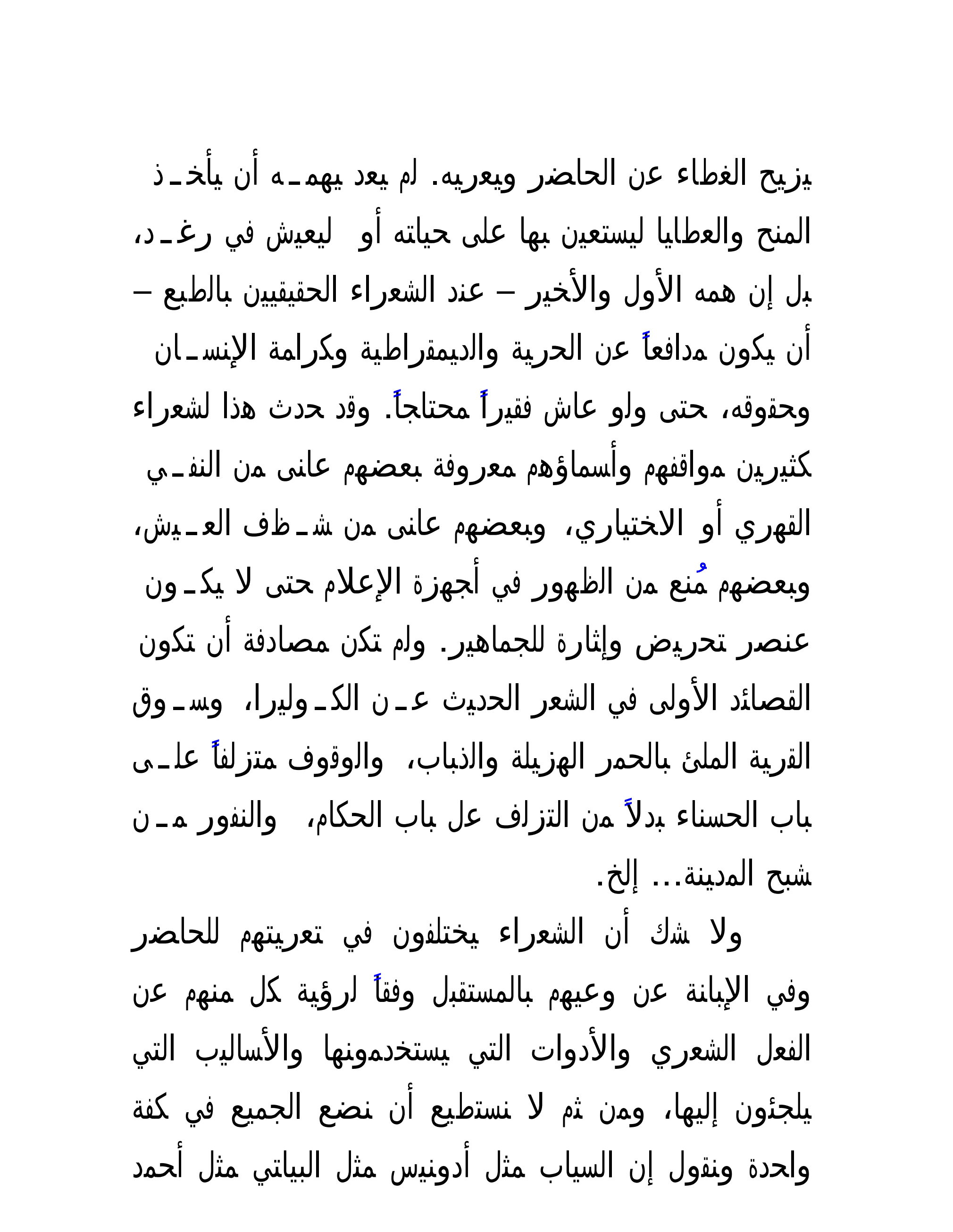
والوعي بالمستقبل لا يتحقق بمجرد إشارة عابرة إليه، أو نظرة سطحية تجاهه، أو بكلام منمق منفصل عن حومة الإبداع يقف عند الظواهر ويتجنب الدخول في عمق الأشياء،

بل يتحقق من خلال استبطان الذات الجمالية للقيم التي تحكم التطور الإنساني لجماعة ما في لحظة زمانية محددة تحكمها شروط وظروف ذات خصوصية. وهذا الوعي يتجسد – كما أسلفنا – في صور وأنماط نشير إلى أهمها فيما يلي:

❖ فالشعر، والشعر الحديث بصفة خاصة يتمثل طموحه – كما يقول أدونيس – في أن يكشف ويعري مـالا يقدر بصرُنا أن ينفذ إليه، وإلى أن يتجاوز الظواهر ويواجـه الحقيقة الباطنة في شئ ما أو في العالم كله. وبهـذا وغيـره يتجه الشعر الحديث إلى المستقبل طامحاً في الالتحاق بالشعر العظيم الذي يُعبر عن قلق الإنسان الأبدي، ويُشـكل دعـوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضـع الشـك والبحـث، بتحريره نفسه بأكثر ما يقتدر عليـه مـن عوائـق الزمـان والمكان. (٢) أي أنه بقدر ما يكون الشاعر متجذراً في زمانه ومكانه، بقدر ما يخرج من أسر الزمـان والمكـان، وهـذه المسألة تنطوي على مفارقة هامة لا تصـلح إلا للشـعر ولا يصلح الشعر إلا لها، كما يُقال، فالشعر هـو فـن الحاضـر والمستقبل في آنٍ، أي أنه بقدر ما يكون متجذراً في الحاضر يكون متوجهاً نحو المستقبل. ولعل هذا هو سر بقاء أعمـال

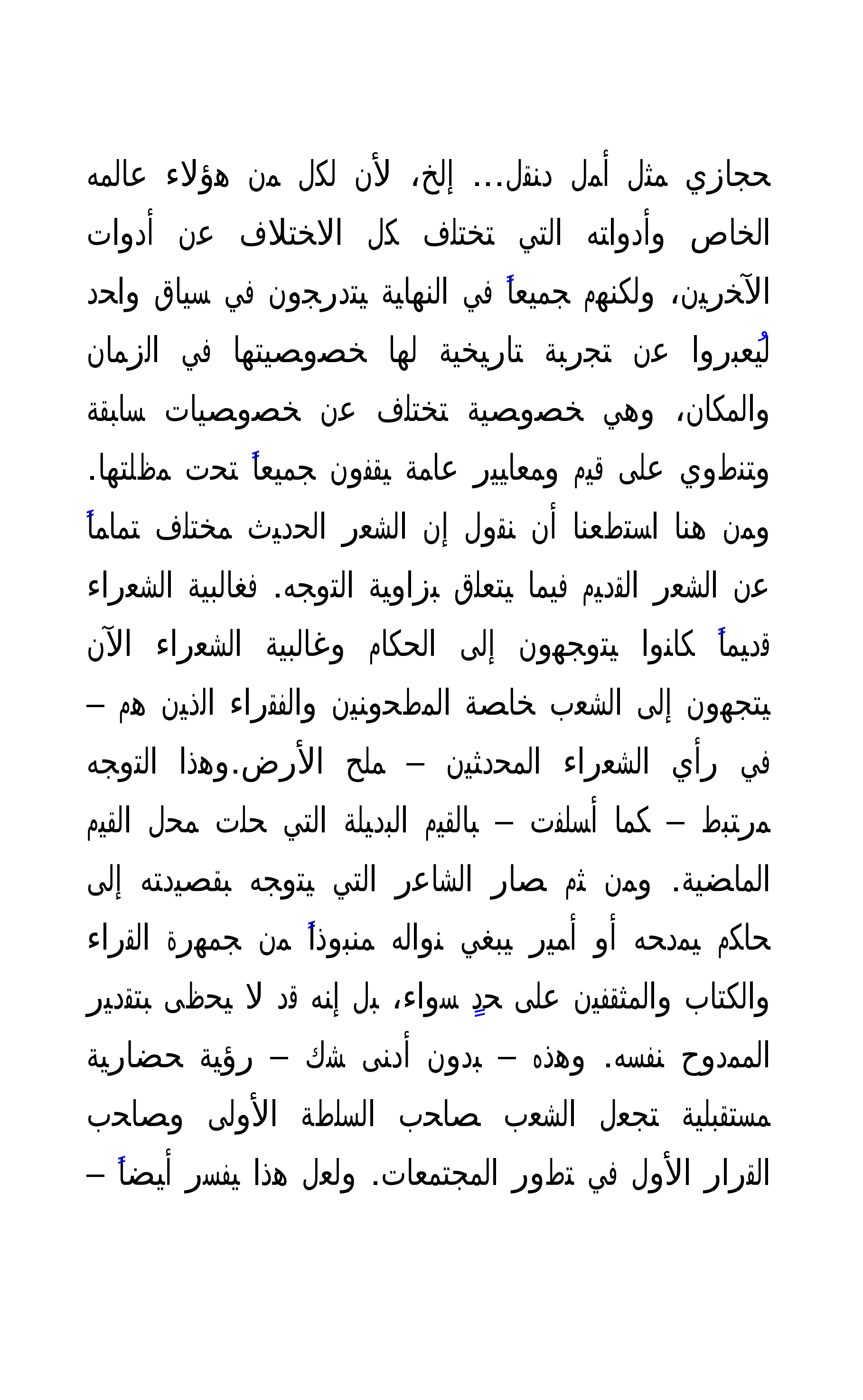


المتنبـــي وأبـــي تمـــام وأبـــي العـــلاء وكثيـــر عـــزة وجميل بثينة وغيرهم إلى الآن حية وقوية متجددة في أذهان الناس وفي وجدانهم حتى ليقول بعضهم إن المتنبي – علـى سبيل المثال – أكثر معاصرة من كثيرين من المعاصـرين. وكم كان المستعرب الإسباني الشهير إميليوجارثيا جوميـث محقاً عندما وصفه بأنه" شاعر العرب الأكبر". وبهذا يكـون كشف الحاضر وتعريته والتنبيه إلى أخطائه وسلبياته بمثابـة بوابة واسعة ندخل منها إلى المستقبل. ولا شك أن هذه الرؤية مرتبطة بإنجاز مهم حققته البشرية بعد صراعاتها الطويلة مع الظلم والاستبداد والتخاف والقهر وهو " الديمقراطيـة" التـي أتاحت للفرد أن يكون رقيباً على عمل السـلطات، يمنحهـا صوته إن أفلحت في خدمة الناس والمجتمع ويحجبـه عنـد التقصير. ولهذا تغيرت صورة الشاعر في عصرنا الحـديث تغييراً جذرياً عن صورته القديمة، فبعد أن كان كل همـه أن يمدح الحكام ومن في حكمهم من القواد والأمراء وأصـحاب النفوذ والسلطان، صار همه الأكبر أن يقـف إلـى جانـب الكادحين والفقراء والمهمشين، وأن يكشـف زيـف الحكـام وفسادهم – إن وجد – واستئثارهم بـالنفوذ والسـلطان، وأن

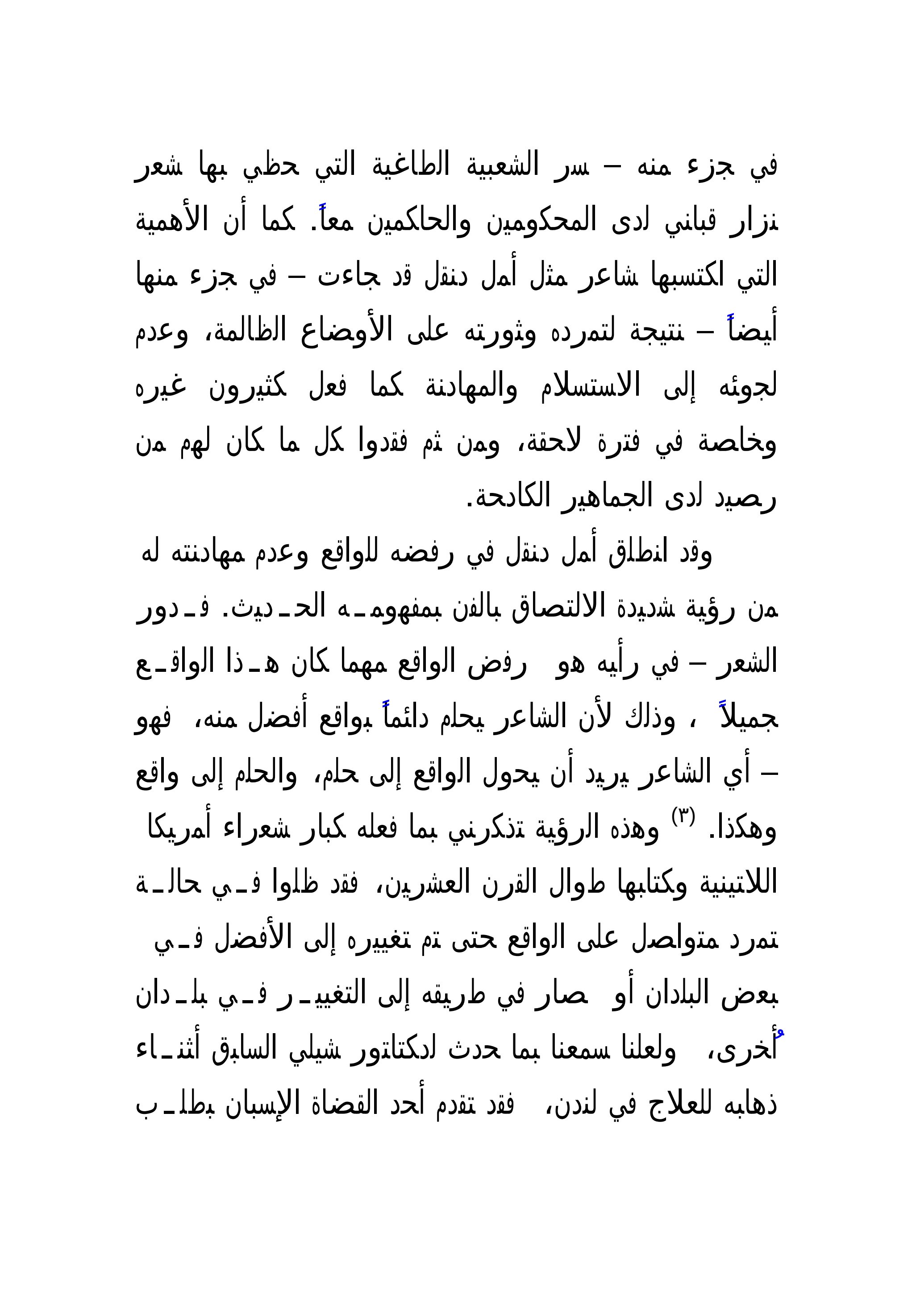


يزيح الغطاء عن الحاضر ويعريه. لم يعد يهمه أن يأخذ المنح والعطايا ليستعين بها على حياته أو ليعيش في رغد، بل إن همه الأول والأخير – عند الشعراء الحقيقيين بالطبع – أن يكون مدافعاً عن الحرية والديمقراطية وكرامة الإنسان وحقوقه، حتى ولو عاش فقيراً محتاجاً. وقد حدث هذا لشعراء كثيرين مواقفهم وأسماؤهم معروفة بعضهم عانى من النفي القهري أو الاختياري، وبعضهم عانى من شظف العيش، وبعضهم مُنع من الظهور في أجهزة الإعلام حتى لا يكون عنصر تحريض وإثارة للجماهير. ولم تكن مصادفة أن تكون القصائد الأولى في الشعر الحديث عن الكوليرا، وسوق القرية الملئ بالحمر الهزيلة والذباب، والوقوف متزلفاً على باب الحسناء بدلاً من التزلف عل باب الحكام، والنفور من شبح المدينة... إلخ.

ولا شك أن الشعراء يختلفون في تعريتهم للحاضر وفي الإبانة عن وعيهم بالمستقبل وفقاً لرؤية كل منهم عن الفعل الشعري والأدوات التي يستخدمونها والأساليب التي يلجئون إليها، ومن ثم لا نستطيع أن نضع الجميع في كفة واحدة ونقول إن السياب مثل أدونيس مثل البياتي مثل أحمد



حجازي مثل أمل دنقل... إلخ، لأن لكل من هؤلاء عالمه الخاص وأدواته التي تختلف كل الاختلاف عن أدوات الآخرين، ولكنهم جميعاً في النهاية يتدرجون في سياق واحد لُيعبروا عن تجربة تاريخية لها خصوصيتها في الزمان والمكان، وهي خصوصية تختلف عن خصوصيات سابقة وتنطوي على قيم ومعايير عامة يقفون جميعاً تحت مظلتها. ومن هنا استطعنا أن نقول إن الشعر الحديث مختلف تماماً عن الشعر القديم فيما يتعلق بزاوية التوجه. فغالبية الشعراء قديماً كانوا يتوجهون إلى الحكام وغالبية الشعراء الآن يتجهون إلى الشعب خاصة المطحونين والفقراء الذين هم – في رأي الشعراء المحدثين – ملح الأرض.وهذا التوجه مرتبط – كما أسلفت – بالقيم البديلة التي حلت محل القيم الماضية. ومن ثم صار الشاعر التي يتوجه بقصيدته إلى حاكم يمدحه أو أمير يبغي نواله منبوذاً من جمهرة القراء والكتاب والمثقفين على حدٍ سواء، بل إنه قد لا يحظى بتقدير الممدوح نفسه. وهذه – بدون أدنى شك – رؤية حضارية مستقبلية تجعل الشعب صاحب السلطة الأولى وصاحب القرار الأول في تطور المجتمعات. ولعل هذا يفسر أيضاً –


في جزء منه – سر الشعبية الطاغية التي حظي بها شعر نزار قباني لدى المحكومين والحاكمين معاً. كما أن الأهمية التي اكتسبها شاعر مثل أمل دنقل قد جاءت – في جزء منها أيضاً – نتيجة لتمرده وثورته على الأوضاع الظالمة، وعدم لجوئه إلى الاستسلام والمهادنة كما فعل كثيرون غيره وخاصة في فترة لاحقة، ومن ثم فقدوا كل ما كان لهم من رصيد لدى الجماهير الكادحة.

وقد انطلق أمل دنقل في رفضه للواقع وعدم مهادنته له من رؤية شديدة الالتصاق بالفن بمفهومه الحديث. فدور الشعر – في رأيه هو رفض الواقع مهما كان هذا الواقع جميلاً ، وذلك لأن الشاعر يحلم دائماً بواقع أفضل منه، فهو – أي الشاعر يريد أن يحول الواقع إلى حلم، والحلم إلى واقع وهكذا. (٣) وهذه الرؤية تذكرني بما فعله كبار شعراء أمريكا اللاتينية وكتابها طوال القرن العشرين، فقد ظلوا في حالة تمرد متواصل على الواقع حتى تم تغييره إلى الأفضل في بعض البلدان أو صار في طريقه إلى التغيير في بلدان أُخرى، ولعلنا سمعنا بما حدث لدكتاتور شيلي السابق أثناء ذهابه للعلاج في لندن، فقد تقدم أحد القضاة الإسبان بطلب

لتسليمه إلى إسبانيا لمحاكمته على الجرائم التي ارتكبها ضد الإنسانية. وهناك دول في أمريكا اللاتينية الآن تتمتع بالديمقراطية الكاملة والحقيقية مثل الأرجنتين وبيرو ونيكاراجوا... إلخ وبالطبع ساعد الكتاب والشعراء في الوصول إلى هذا الوضع بأعمالهم المتمردة القوية اللافتة للأنظار والمعبرة عن الرغبات الملحة لدى أبناء شعوبهم. والأسماء في هذا الشأن كثيرة حتى ليصعُب الإشارة إليها كلها، ويكفي أن نذكر اسمي ثيثار باييخو وبابلونيرودا من الشعراء والأول منهما عاش في حالة شظف ومعاناة قاتلة، والثاني عانى من النفي والحصار والفقر أيضاً حتى وفاته عام ١٩٧٣. أما في الرواية فهناك كتاب رائع (**من حوالي خمسمائة صفحة**) كتبه الروائي البيرواني ماريو بارجس يوسا عام ١٩٧١ عن أستاذه وصديقه الروائي الكولومبي جابرييل جارثيا ماركيز تحت عنوان" قصة متمرد". وبهذا نرى ان رؤية أمل دنقل بشأن رفضه للواقع حتى ولو كان جميلاً تنسجم مع الرؤية العالمية السائدة عند كبار المبدعين، لأن هؤلاء دائماً يحلمون بواقع أفضل. فما بالك إذا كان

الواقع الذي ينتسب إليه كتاب العالم الثالث واقعاً يحتاج إلـى تغييرات جذرية وتحولات مستمرة!!.

الوعي المستقبلي والقناع :

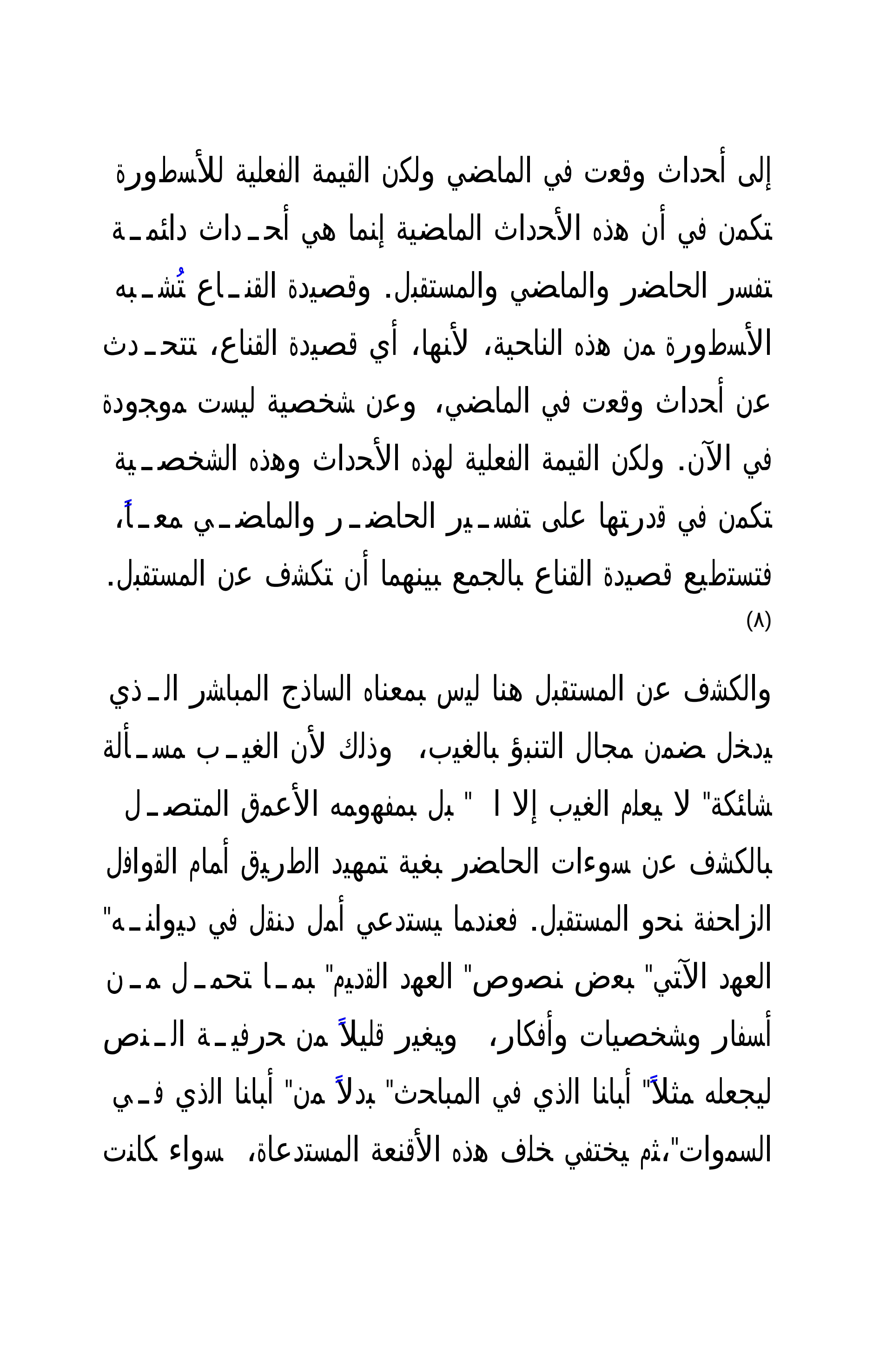
والوعي بالمستقبل في الشعر العربي المعاصر يتحقق عن طريق استخدام القناع. والقناع – كما يعرفه الدكتور إحسان عباس – يمثل شخصية تاريخية – في الغالب – يختبئ الشاعر وراءها ليعبّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها. والقناع خلق لأسطورة تاريخية لا تاريخ حقيقي، فهو من هذه الناحية تعبير عن الضيق من التاريخ الحقيقي، بخلق بديل له هو الأسطورة أو هو محاولة لخلق موقف درامي. [٤] ويرى الدكتور جابر عصفور أن القناع رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر لُيضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره. وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتها وتقدمها تقديماً متميزاً يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها

أو هواجسها أو تأملاتها أو علاقتها بغيرها فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يُخيل إلينا معها أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك شيئاً فشيئاً أن الشخصية في القصيدة ليست سوى" قناع" ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة. (٥) والقناع – لذلك – وسيط يتيح للشاعر أن يتأمل من خلاله ذاته في علاقتها بالعالم. وهو ينطوي على مفارقة تحدد طبيعته، لأنه يُنطق الشاعر ولا يُنطقه في نفس الوقت. (٦)

وقد كثر استخدام القناع في الشعر العربـي المعاصـر بطريقة لافتة للنظر ولم يكد يترك شخصية عربية أو أجنبية، تاريخية أو إبداعية إلا وتم استدعاؤها للتعبير من خلالها عن أزمة الشاعر، أو كشفه لمواطن الزيف، أو التحذير من شـئ يمكن أن يقعو أو التنبؤ بمستقبل إلى غيـر ذلـك مـن رؤى وأفكار وعواطف وأحاسيس يبثهـا الشـاعر عبـر أقنعتـه. ويبدوأن الشعراء وجدوا القناع أداة طيعة في أيديهم ووسـيلة يسهل السيطرة عليها فنياً وتعبيرياً فأكثروا من استخدامه حتى

لنجد ديواناً يقوم على قناع كامل أو عدد من الأقنعـة، وقـد تمتد الأقنعة لتنتشر في معظم أعمال الشاعر أو كلها وتشـكل غابة كثيفة من الأشجار تتلاقى ذوائبهـا لتصـنع أرضـيات متكاملة من الظلال. وعلى أية حال فإنه لا يُهمني هنا دراسة الأقنعة بكل ما تحمل من دلالات أو إشارات، بل ما يتعلـق فقط بالبعد المستقبلي. وبتعبير آخر كيف يكـون القنـاع دالاً على المستقبل في الوقت الذي يعود فيه الشاعر إلى الماضي بحثاً عن شخصية أو رمز يعبر عن نفسه من خلاله؟ والحق أن هذه المسألة تنطوي على مفارقة مهمة، وهي مفارقـة – كما يقول جابر عصفور – خاصة بالزمن فالحلاج مثلاً فـي شعر أدونيس أو صلاح عبد الصبور أو البياتي يقودنـا مـن حيث الظاهر إلى الماضي، ولكنه يقودنا في حقيقة الأمر إلى الحاضر ومع ذلك فهو يقودنا إلى المستقبل. أي أنه من خلال عودته إلى الماضي يعمل على تعميق إدراكنـا بالحاضـر، وعندما يتجاوب الإدراكان الحاضر والماضي يتولـد إدراك المستقبل. وعندئذ ينطوي القناع على ثلاثة أبعاد للـزمن. [٧]

هذه المفارقة في الزمن تصل بين القناع والأسـطورة، ذلـك لأن الأسطورة – فيما يقول كلود ليفي شتراوس – تشير دائماً



إلى أحداث وقعت في الماضي ولكن القيمة الفعلية للأسطورة تكمن في أن هذه الأحداث الماضية إنما هي أحـداث دائمـة تفسر الحاضر والماضي والمستقبل. وقصيدة القنـاع تُشـبه الأسطورة من هذه الناحية، لأنها، أي قصيدة القناع، تتحـدث عن أحداث وقعت في الماضي، وعن شخصية ليست موجودة في الآن. ولكن القيمة الفعلية لهذه الأحداث وهذه الشخصـية تكمن في قدرتها على تفسـير الحاضـر والماضـي معـاً، فتستطيع قصيدة القناع بالجمع بينهما أن تكشف عن المستقبل. (٨)

والكشف عن المستقبل هنا ليس بمعناه الساذج المباشر الـذي يدخل ضمن مجال التنبؤ بالغيب، وذلك لأن الغيـب مسـألة شائكة" لا يعلم الغيب إلا ا " بل بمفهومه الأعمق المتصـل بالكشف عن سوءات الحاضر بغية تمهيد الطريق أمام القوافل الزاحفة نحو المستقبل. فعندما يستدعي أمل دنقل في ديوانـه" العهد الآتي" بعض نصوص" العهد القديم" بمـا تحمـل مـن أسفار وشخصيات وأفكار، ويغير قليلاً من حرفيـة الـنص ليجعله مثلاً" أبانا الذي في المباحث" بدلاً من" أبانا الذي فـي السموات"،ثم يختفي خلف هذه الأقنعة المستدعاة، سواء كانت

شخصيات أو أقنعة نصية، (**لأن النص أيضاً يمكن أن يكون قناعاً**) نقول عندما يفعل ذلك فإنما يكشف عن وضع مهترئ في الحاضر كي يزيحه من طريق المستقبل.

تقول قصيدة" صلاة" من الديوان المذكور:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك باقٍ لك الجبروت

وباقٍ لنا الملكوت

وباقٍ لمن تحرس الرهبوت.

***

تفردت وحدك باليسر. إن اليمين لفي خسر

أما اليسار ففي العُسر. إلا الذين يماشون.

إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

العيون.. فَيعْشُون إلا الذين يشون. وإلا

الذين يُوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت!... إلخ

وكما هو واضح فإن الشاعر قد جمع بين استلهامه للنص التوراتي واستلهامه للنص القرآني، وصنع من ذلك ضفيرة معقدة، بل شديدة التعقيد على الرغم من بساطتها الظاهرة، لأنه جمع بين استلهام النص واستدعاء القناع، وربط كل هذا بلحظة حاضرة يعيشها الفرد ويتأثر بمالها من

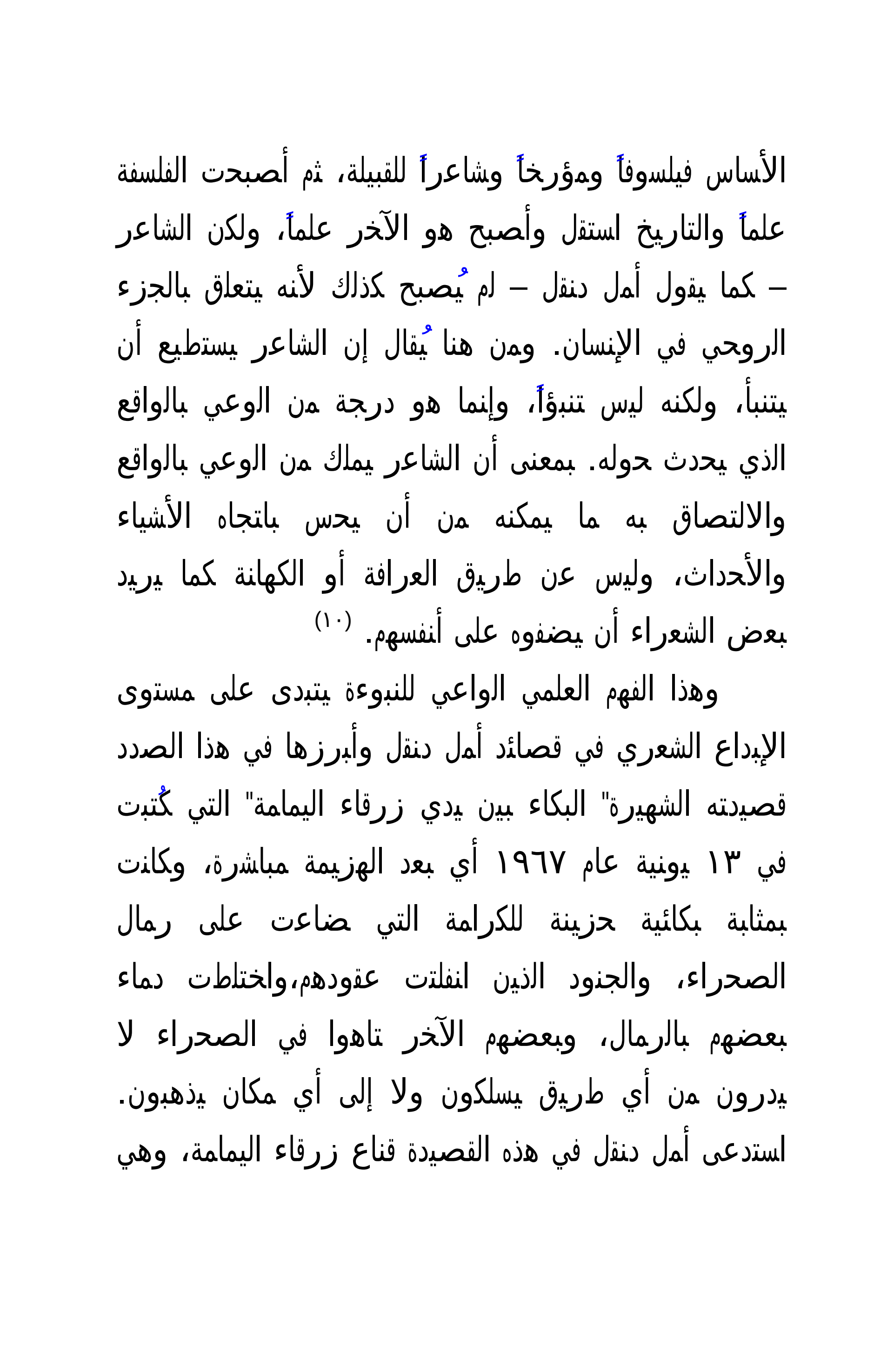
نتائج سيئة على مشاعره وعلى حياته، فاليمين في خسر واليسار في عسر أن الناس جميعاً بين خسر وعسر ولا ينجو من هذا الوضع المتردي والذي يزداد كل يوم تردياً إلا الذين يماشون.... إلخ، لقد انتهى إذن الوضع الذي كان فيه اليمين محموداً. كما يقول النص القرآني" وَأَصْحابُ الْيَمِينِ ما أَصْحابُ الْيَمِينِ (٢٧) فِي سِدْرٍ مَخْضُودٍ (٢٨) وطَلْحٍ منضُودٍ (٢٩) وظِل ممْدُودٍ(٣٠) وماء مسْكُوبٍ (٣١) وفَاكِهةٍ كَثِيرةٍ (٣٢)لا مقْطُوعةٍ ولَا ممْنُوعةٍ (٣٣)" سورة الواقعة. وانتهى الوضع الذي صار فيه اليسار معبراً عن الطبقات الكادحة ولم يبق إلا وضع واحد ينعم فيه الذين يماشون، والذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون. أما الباقون فمنبوذون مطرودون من ساحة أصحاب السلطان الذين رأو ا في هذا الوضع الجديد تمكيناً لعروشهم وترسيخاً لسيادتهم. ولم يعد للشرفاء إلا الصمت يلوذون به طلباً للحماية من وضع يلوث فيه القابضون على ذممهم، وتُصنع لهم التهم التي صارت بدورها جاهزة لا تحتاج إلى كبير جهد. ويبدوأن الوضع الذي اشتكى منه أمل دنقل في هذه القصيدة قد استشرى في كل أنحاء العالم على الرغم من اختلاف الدرجات بين هذا المكان

أو ذاك. فقد قرأت أخيراً للكاتب الإسباني فرانثيسكوايالا (٩٢ عاماً) بمناسبة حصوله على جائزة تُمنح باسم ولي العهد، قرأت له كلمة تقول:" ربما تكون العبقرية الآن هي أن تلتزم بالصمت". [٩] ولكن هل انتهى الأمل؟ كلا. إن الحلم بمستقبل أفضل كامن في خلفية النص، أو قل إنه هو المسكوت عنه في القصيدة. ولهذا نجدها تنتهي بالمقطع التالي:

أبانا الذي في المباحث. كيف تموت
وأغنية الثورة الأبدية...
ليست تموت؟!

<u>النبوءة واستلهام التراث :</u>

مفهوم النبوءة عند أمل دنقل يدل على وعي علمي ومعرفي بالموضوع وينطوي على رؤية منهجية تستبعد الكهانة بمفهومها القديم وتحيط بأبعاد التطور الإنساني على مدى الأزمنة المتعاقبة. فقد نبعت الفكرة قديما حينما كان الشاعر يجمع بين الشعر والكهانة، والكاهن القديم كان في



الأساس فيلسوفاً ومؤرخاً وشاعراً للقبيلة، ثم أصبحت الفلسفة علماً والتاريخ استقل وأصبح هو الآخر علماً، ولكن الشاعر – كما يقول أمل دنقل – لم يُصبح كذلك لأنه يتعلق بالجزء الروحي في الإنسان. ومن هنا يُقال إن الشاعر يستطيع أن يتنبأ، ولكنه ليس تنبؤاً، وإنما هو درجة من الوعي بالواقع الذي يحدث حوله. بمعنى أن الشاعر يملك من الوعي بالواقع والالتصاق به ما يمكنه من أن يحس باتجاه الأشياء والأحداث، وليس عن طريق العرافة أو الكهانة كما يريد بعض الشعراء أن يضفوه على أنفسهم. (١٠)

وهذا الفهم العلمي الواعي للنبوءة يتبدى على مستوى الإبداع الشعري في قصائد أمل دنقل وأبرزها في هذا الصدد قصيدته الشهيرة" البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" التي كُتبت في ١٣ يونية عام ١٩٦٧ أي بعد الهزيمة مباشرة، وكانت بمثابة بكائية حزينة للكرامة التي ضاعت على رمال الصحراء، والجنود الذين انفلتت عقودهم،واختلطت دماء بعضهم بالرمال، وبعضهم الآخر تاهوا في الصحراء لا يدرون من أي طريق يسلكون ولا إلى أي مكان يذهبون. استدعى أمل دنقل في هذه القصيدة قناع زرقاء اليمامة، وهي

شخصية معروفة في التراث العربي، حادة البصر، وعندما حذرت قومها من قدوم الأعداء لم يستمعوا إليها فحاقت بهم الهزيمة. حول أمل دنقل زرقاء اليمامة من فتاة عادية تميزت فقط بحدة البصر إلى عرافة مقدسة، لكن هذه العرافة لم تفعل في القصيدة أكثر مما فعلته في الواقع، وهو فعل يقوم على رصد الواقع ورؤيته رؤية مباشرة لأنها رأت الأعداء فعلاً ببصرها الحاد يتحركون نحوهم من بعيد تحت أشجار يحملونها، أي أنها لم تقدم نبوءة تحتمل الصدق والكذب، بل رأت واقعاً فعلياً وحذرت منه، وها هو الشاعر يرفعها إلى مرتبة العرافة، لكنها العِرافة (**بكسر العين**) بمفهومها العلمي الذي أشرنا إليه آنفاً.وفضلاً عن ذلك فإن دورها في القصيدة هو الاستماع إلى الشاعر يبُثها جراحه وأحزانه، وينقل إليها صورة مفصلة عما حدث:

أيتها العرافة المقدسة..
جئت إليك.. مثخناً بالطعنات والدماءْ
أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاءْ

اسأل يا زرقاء..

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء.

عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكاً بالرايـة المنكسة

عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاة على الصحراء

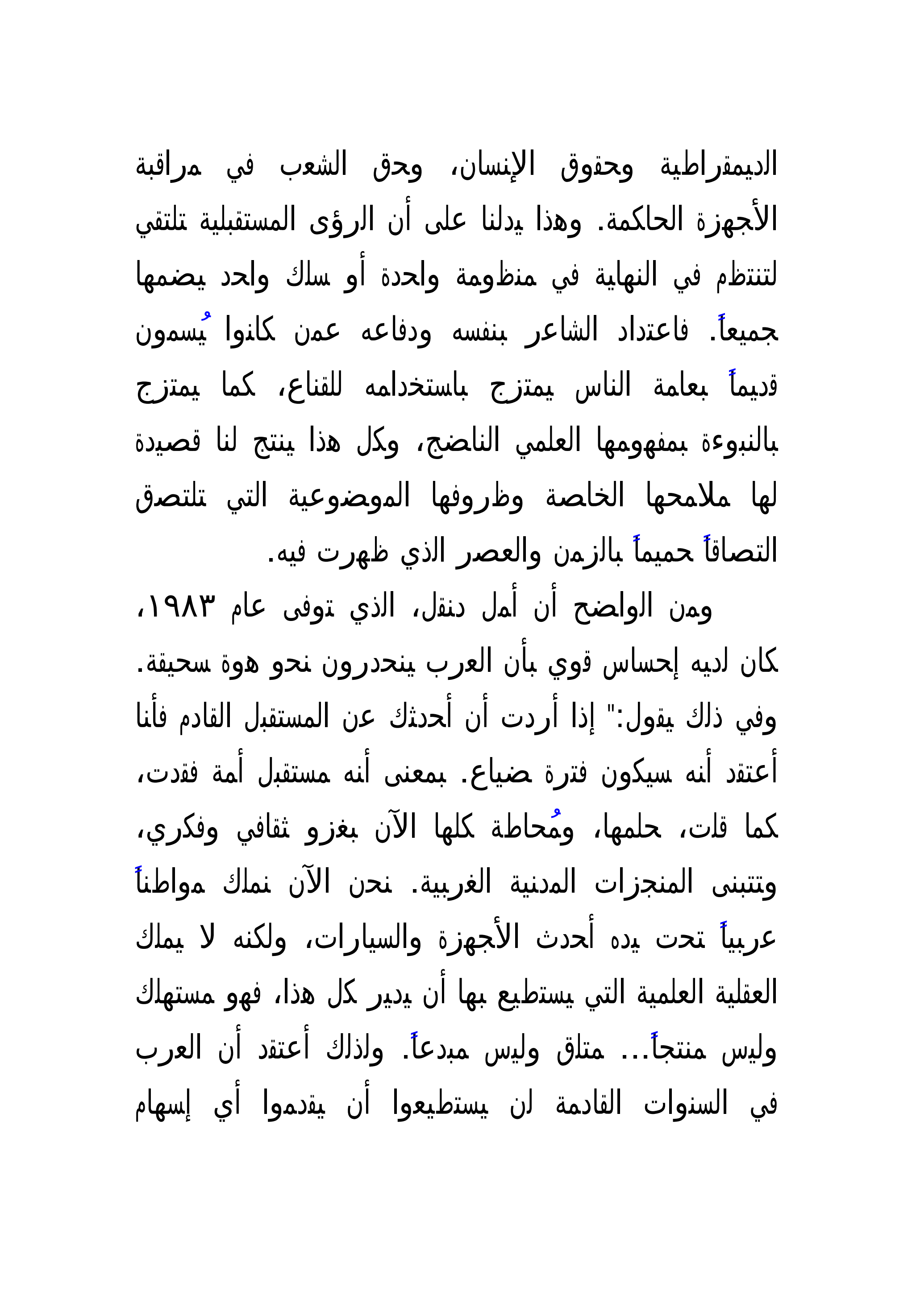
عن جاري الذي يهُم بارتشاف الماء...

فيثقب الرصاص رأسه.. في لحظة الملامسة!

...... إلخ

وتمضي القصيدة على هذا النحو إلى أن يطلب الشاعر من عرافته أن تتكلم ولا تُغمض عينيها، وألا تسكت لأنه – أي الشاعر – سكت ومع ذلك لم ينل فضلة الأمان، وهنا يتم استدعاء شخصية تراثية أُخرى أو قناع آخر هو إحدى الشخصيات المهملة في القبيلة والتي تتلاقى، على المستوى المعاصر، مع شخصية الشاعر الذي يمثل فرداً من أفراد المجتمع لا حول له ولا قوة، يُدعى إلى الموت ولا يُدعى إلى المجالسة. ويختم الشاعر قصيدته بالمقطع الذي يبدأ بقوله: أيتها العرافة المقدسة/ ماذا تُفيد الكلمات البائسة؟ وذلك لأن

القوم لم يستمعوا إلى تحذيرات زرقاء اليمامة فحدث لهم ما حدث، ثم التمسوا الفرار، وبقيت هي (قناع الشاعر) وحيدة عمياء، ولم يتغير شئ فما تزال باقية أغنيات الحب.. والأضواء والعربات الفارهة والأزياء. القصيدة إذن ليس فيها ما يشي بالعِرافة بمفهومها الخرافي الساذج، وإنما هي وعي حاد بالواقع يتم إبرازه من خلال استدعاء شخصية زرقاء اليمامة المليئة بالدلالات والإيحاءات. وكل ما فعلته هنا – كما أسلفت – أنها أحسنت الاستماع إلى الشاعر يقص عليها تلك المأساة المروعة، ويطلب منها (وإن كان كما هو معلوم يطلب من نفسه) ألا تسكت، لأن السكوت عواقبه وخيمة، والناس من خوف الفقر في فقر، ومن خوف الذل في ذل. وبهذه القصيدة ظل أمل دنقل منذ مأساة هزيمة ٦٧ حتى الآن هو الصوت المعبر عن عمق المأساة، سواء بوصفه الدقيق للأحداث التي جرت، وهو وصف شعري موجز ومكثف ومعبر في آن، أو بتحريضه على عدم السكوت، لأن السكوت قرين الذل والتدهور والانحلال، أو بدعوته أبناء شعبه للنهوض والقيام بدورهم في التوجيه والإصلاح، وهي نزعة – كما ذكرت من قبل – تتلاقى مع الأفكار السائدة عن



الديمقراطية وحقوق الإنسان، وحق الشعب في مراقبة الأجهزة الحاكمة. وهذا يدلنا على أن الرؤى المستقبلية تلتقي لتنتظم في النهاية في منظومة واحدة أو سلك واحد يضمها جميعاً. فاعتداد الشاعر بنفسه ودفاعه عمن كانوا يُسمون قديماً بعامة الناس يمتزج باستخدامه للقناع، كما يمتزج بالنبوءة بمفهومها العلمي الناضج، وكل هذا ينتج لنا قصيدة لها ملامحها الخاصة وظروفها الموضوعية التي تلتصق التصاقاً حميماً بالزمن والعصر الذي ظهرت فيه.

ومن الواضح أن أمل دنقل، الذي توفى عام ١٩٨٣، كان لديه إحساس قوي بأن العرب ينحدرون نحو هوة سحيقة. وفي ذلك يقول:" إذا أردت أن أحدثك عن المستقبل القادم فأنا أعتقد أنه سيكون فترة ضياع. بمعنى أنه مستقبل أمة فقدت، كما قلت، حلمها، ومُحاطة كلها الآن بغزو ثقافي وفكري، وتتبنى المنجزات المدنية الغربية. نحن الآن نملك مواطناً عربياً تحت يده أحدث الأجهزة والسيارات، ولكنه لا يملك العقلية العلمية التي يستطيع بها أن يدير كل هذا، فهو مستهلك وليس منتجاً... متلق وليس مبدعاً. ولذلك أعتقد أن العرب في السنوات القادمة لن يستطيعوا أن يقدموا أي إسهام

حضاري، ولكنهم يستنشقون كل معطيات الغرب" ثم أشار أمل دنقل إلى أننا نحن العرب أمام نموذجين: نموذج تركيا التي تبنت قيم الغرب من فترة مبكرة وأصبحت الآن دولة لا قيمة لها في الإبداع الحضاري، ونموذج اليابان التي استطاعت أن تستوعب كل حضارة الغرب، وتحتفظ في الوقت نفسه بشخصيتها القومية. وقد رأى أمل دنقل أننا أقرب إلى تركيا منا إلى اليابان [١١]. ولا شك أن السنوات التي أعقبت وفاة أمل دنقل قد أثبتت، بما لا يدع مجالاً للجدال، أن توقعاته كانت صائبة، وقائمة على استقراءات واعية للواقع: فقد حدث استنزاف مبرمج للموارد العربية، وانهمكت معظم بلدان العالم العربي في مشاكل طاحنة يمكن أن تُقسمها إلى دويلات، وحدث في العراق ما يُشبه حملات المغول وهو لاكو، وضاعت فلسطين والقدس هذه المرة بموافقة العرب ومباركتهم، واستمر التخلف العربي على ما هو عليه، والانقسامات على أشُدها، ونحن داخلون إلى القرن الواحد والعشرين.

وتتداخل النبوءة في شعر أمل دنقل مع استلهامه للتراث، وكأننا أمام ديالكتيك يتحاور في الحاضر مع

الماضي للتوجه نحو مستقبل أفضل. وقد رأى أمل دنقل أن العودة إلى التراث لا ينبغي أن تعني السكن فيه وعدم مبارحته، بل إن هذه العودة تتم بطريقة محددة هي اختراق الماضي كي نصل إلى الحاضر استشرافاً للمستقبل. ولكن أي تراث تتم العودة إليه؟ لقد تأثر أمل دنقل في بداية حياته بالتراث الإغريقي، وكتب عدداً من القصائد استلهم فيها التراث الفرعوني، لكنه من خلال تجربته الشخصية أحس أن تواصله مع الناس لم يبدأ إلا عندما استخدم التراث العربي. ومن ثم رأى أن استخدام التراث العالمي بدعوى عالمية الفن لا يخدم التراث العالمي في كثير أو قليل، بل يُلقي بتراثنا العربي الذي نريد أن نبعثه من جديد في زوايا الإهمال [١٢]. وكان يمكن لأمل دنقل أن يستمر في استلهام التراث الفرعوني حتى آخر لحظة في حياته، لكنه رأى بنظرته الثاقبة وحسه المرهف وموهبته المتألقة أن التراث الحقيقي الذي يعيش في وجدان الناس هو التراث العربي الذي يأخذ أحياناً شكل التراث الإسلامي. وذلك لأن هناك – في رأيه – فروقاً دقيقة بين التراثين: فالعرب كانوا موجودين قبل الإسلام، ومن ثم يمكن اعتبار التراث السامي كله تراثاً

عربياً، لكن التراث الإسلامي تدخل فيه معتقدات شعبية لشعوب أُخرى. وعلى الرغم من هذه الفروق فإن ثمة تداخلاً بين التراثين (١٣). وهذا التداخل موجود على مستوى الإبداع الشعري عند أمل دنقل فنجده يستلهم – كما رأينا من قبل – شخصيات ونصوص من العهد القديم مثل قصيدة" صلاة" وقصيدة" سفر التكوين" وقصيدة" سفر الخروج"... إلخ من ديوان" العهد الآتي". ومعظم هذا الديوان يدور حول هذا الموضوع وتكثر فيه عناوين الإصحاحات والمزامير وما إلى ذلك. ولنقرأ فقط هذا المقطع التالي تحت عنوان" الإصحاح السابع" من قصيدة" سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس" لنرى كيف يربط أمل دنقل بين الحاضر والماضي في لحظة خاطفة تنطوي على دلالات عميقة ذات إيحاءات قوية. يقول:

ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخر!
ليغفر الرصاص.. يا كيسنجر!!

وهذه القصيدة لها عنوان آخر موضوع بين قوسين هو (بكائيات) ومكونة من سبعة مقاطع، كل مقطع عبارة عن

إصحاح أو ل، وثان، وثالث ... إلخ. ومن الواضح أن أمل دنقل كتبها خلال الفترة التي قام فيها وزير الخارجية الأمريكي الأسبق هنري كيسنجر، في السبعينيات ، بمهمة الصلح بين مصر وإسرائيل في عصر الرئيس الراحل أنور السادات. ولذلك امتلأت القصيدة برموز واستلهامات دالة قديمة وحديثة كالإصحاحات المذكورة، وسرحان بشارة تلك الشخصية الفلسطينية التي اتهمت بقتل الرئيس الأمريكي جون كينيدي، وفيروز المغنية اللبنانية المشهورة وهنري كيسنجر. ومن كل هذه الرموز واستلهامها في قصيدة عن" القدس" يصوغ أمل دنقل نبوءته القوية:

إن الذي يحرس الأرض رب الجنود!
آه من في غد سوف يرفع هامته؟
غير من طأطأو ا حين أز الرصاص؟!
ومن سوف يخطب – في ساحة الشهداء –
سوى الجبناء؟
ومن سوف يُغوي الأرامل؟
إلا الذي سيؤول إليه خَراج المدينة!!؟

ولكن ديوان" العهد الآتي"(**ولاحظ التداخل بين العهد بلالته اللغوية القديمة والآتي بدلالته المستقبلية**) لا يقتصر على استلهام العهد القديم، بل رأينا فيه رموزاً معاصرة، ونرى فيه أيضاً رموزاً عربية قديمة تتمثل تحديداً في آخر قصيدتين وهما:" من أو راق ابي نواس" من سبعة مقاطع أو ورقات وبذلك يكون كل مقطع عبارة عن ورقة يدون فيها الشاعر ما عن له حول موضوع يقوم على التداخل بين شخصيتين تراثيتين هما الشاعر المعروف أبو نواس" الحسن بن هانئ" والمجاهد الأكبر الإمام الحسين بن علي رضي ا عنه. وهذا التداخل يصل إلى لحظته التنويرية في الأبيات الأخيرة من الورقة السابعة التي تقول عن الإمام الحسين:

مات من أجل جرعة ماء!

فاسقني يا غلام.. صباح مساء

اسقني يا غلام..

علنى بالمُدام..

أتناسى الدماء!!

وبالطبع فإن أبونواس والإمام الحسين مجرد قناعين لوضع معاصر لكنه ممتد منذ القدم وهو استئثار السلاطين بكل شئ (**من يملك العملة/ يمسك بالوجهين/ والفقراء: بين.. بين!**) أو (**لا تسألني إن كان القرآن/ مخلوقاً.. أو أزلي/ بل سلني إن كان السلطان/ لصاً أو نصف نبي!!**) فالقضية الجوهرية إذن – في عرف شاعرنا – ليست قضية خلق القرآن كما طُرحت في تراثنا أيام الخلفاء العباسيين والتي امتُحن خلالها الإمام أحمد بن حنبل أقسى امتحان، لكنها قضية السلطان وفرضه لرؤيته الخاصة على الناس جميعاً وقيام بطانته وحرسه وأتباعه بتنفيذ ذلك رغم أنف الجميع، حتى ولو أدى كل هذا إلى الخراب والدمار كما هو حادث في كل عصر وحين. والسلطان وأتباعه لا يتورعون عن ارتكاب أفظع الجرائم من أجل تحقيق أهدافهم. ولم تكن في التاريخ جريمة أكبر من قتل الإمام الحسين في كربلاء ومنعه من جرعة ماء. ولذلك يقول أمل دنقل:

وتساءلت

كيف السيوف استباحت بني الأكرمين

فأجاب الذي بصرته السماء

إنه الذهب المتلألئ في كل عين.

*** *** ***

إن تكن كلمات الحسينْ...

وسيوف الحسينْ...

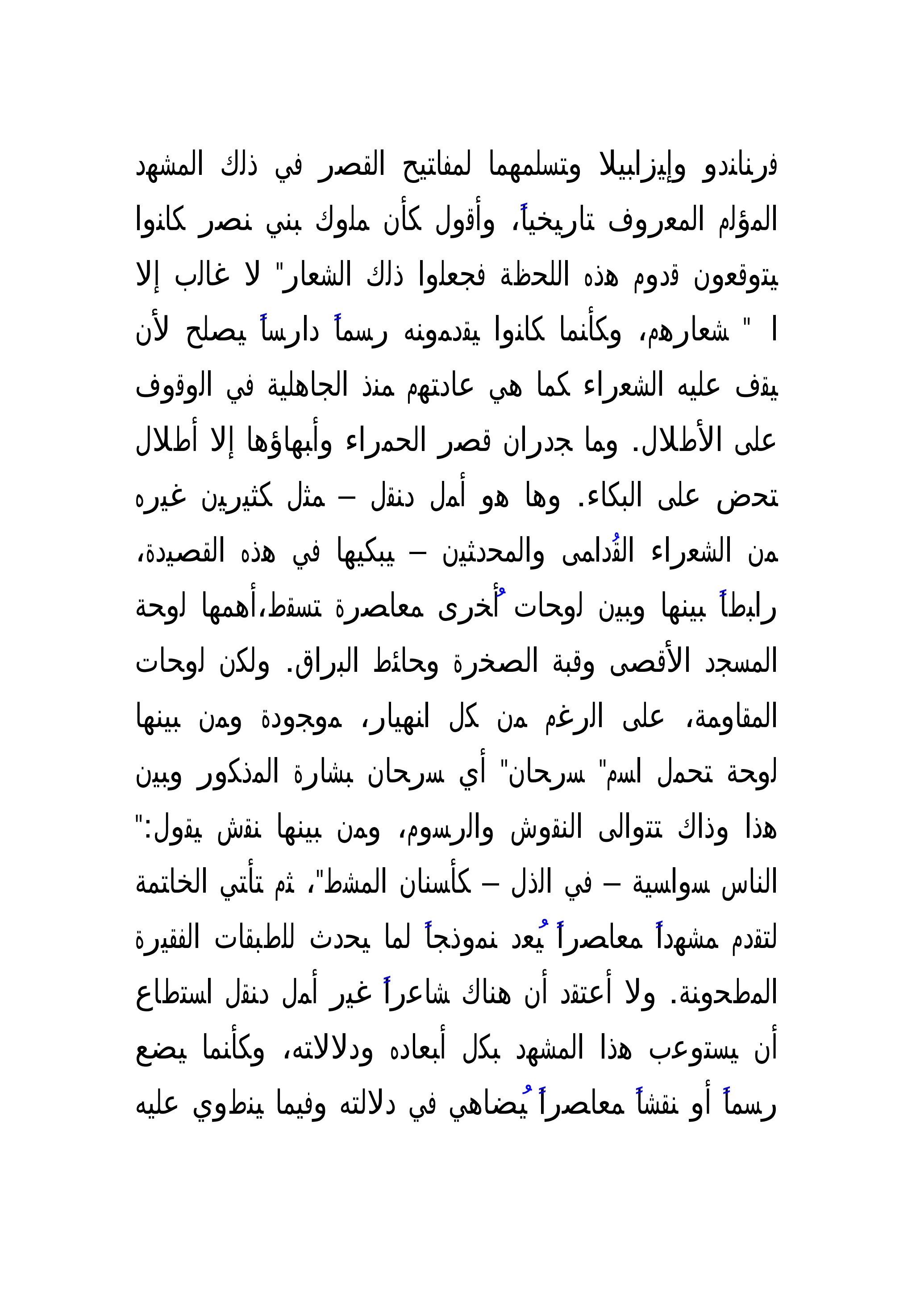
وجلال الحسينْ...

سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء؟

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء؟

والفرات لسان من الدم لا يجد الشفتين؟!

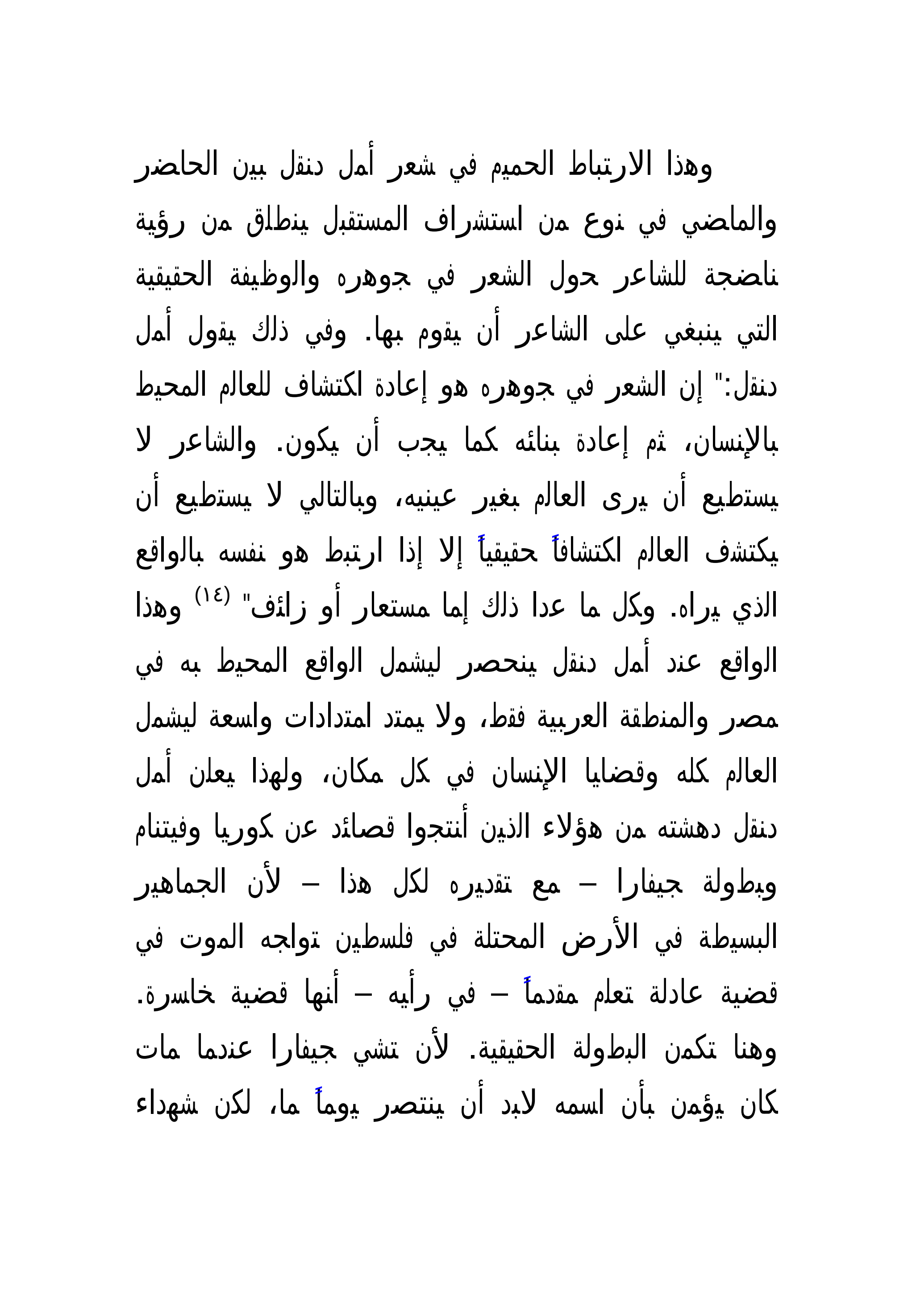
والقصيدة الأخرى" رسوم في بهو عربي" هي استلهام للنقش الشهير الموجود على جدران قصر الحمراء في غرناطة وهو " لا غالب إلا ا ". وهذا النقش يشير دائماً إلى مجدٍ غابر تولى، وله دلالات تحفر في مخيلة الإنسان العربي، وكأن بني نصر ملوك غرناطة في الفترة الأخيرة من الوجود العربي الزاهر في الأندلس كانوا يتنبأون بما سوف يؤول إليه الحال من انحدار للحضارة الأندلسية وسقوطها النهائي عام ١٤٩٢ على يدي الملكين الكاثوليكيين



فرناندو وإيزابيلا وتسلمهما لمفاتيح القصر في ذلك المشهد المؤلم المعروف تاريخياً، وأقول كأن ملوك بني نصر كانوا يتوقعون قدوم هذه اللحظة فجعلوا ذلك الشعار" لا غالب إلا ا " شعارهم، وكأنما كانوا يقدمونه رسماً دارساً يصلح لأن يقف عليه الشعراء كما هي عادتهم منذ الجاهلية في الوقوف على الأطلال. وما جدران قصر الحمراء وأبهاؤها إلا أطلال تحض على البكاء. وها هو أمل دنقل – مثل كثيرين غيره من الشعراء القُدامى والمحدثين – يبكيها في هذه القصيدة، رابطاً بينها وبين لوحات أُخرى معاصرة تسقط،أهمها لوحة المسجد الأقصى وقبة الصخرة وحائط البراق. ولكن لوحات المقاومة، على الرغم من كل انهيار، موجودة ومن بينها لوحة تحمل اسم" سرحان" أي سرحان بشارة المذكور وبين هذا وذاك تتوالى النقوش والرسوم، ومن بينها نقش يقول:" الناس سواسية – في الذل – كأسنان المشط"، ثم تأتي الخاتمة لتقدم مشهداً معاصراً يُعد نموذجاً لما يحدث للطبقات الفقيرة المطحونة. ولا أعتقد أن هناك شاعراً غير أمل دنقل استطاع أن يستوعب هذا المشهد بكل أبعاده ودلالاته، وكأنما يضع رسماً أو نقشاً معاصراً يُضاهي في دلالته وفيما ينطوي عليه

من مفارقة الرسم الموجود في قصر الحمراء. لكن إذا كان نقش قصر الحمراء يدل على مجد غابر فإن النقش الشعري المعاصر يدل على بؤس حاضر. ولنقتطع جزءاً من هذه الخاتمة، تقول:

من يقتل أطفالي المساكين؟
لئلا.. يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء..
خدامين.. مأبونين.. قوادين..
من يقتل أطفالي المساكين؟
لكيلا يُصبحوا – في الغد – شحاذين..
يستجدون أصحاب الدكاكين..
وأبواب المرابين..
يبيعون لسيارات أصحاب الملايين الرياحين.
وفي المترو يبيعون الدبابيس و" يس".
وينسلون في الليل...
يبيعون" الجعارين"
لأفواج الغزاة السائحين!



وهذا الارتباط الحميم في شعر أمل دنقل بين الحاضر والماضي في نوع من استشراف المستقبل ينطلق من رؤية ناضجة للشاعر حول الشعر في جوهره والوظيفة الحقيقية التي ينبغي على الشاعر أن يقوم بها. وفي ذلك يقول أمل دنقل:" إن الشعر في جوهره هو إعادة اكتشاف للعالم المحيط بالإنسان، ثم إعادة بنائه كما يجب أن يكون. والشاعر لا يستطيع أن يرى العالم بغير عينيه، وبالتالي لا يستطيع أن يكتشف العالم اكتشافاً حقيقياً إلا إذا ارتبط هو نفسه بالواقع الذي يراه. وكل ما عدا ذلك إما مستعار أو زائف" (١٤) وهذا الواقع عند أمل دنقل ينحصر ليشمل الواقع المحيط به في مصر والمنطقة العربية فقط، ولا يمتد امتدادات واسعة ليشمل العالم كله وقضايا الإنسان في كل مكان، ولهذا يعلن أمل دنقل دهشته من هؤلاء الذين أنتجوا قصائد عن كوريا وفيتنام وبطولة جيفارا – مع تقديره لكل هذا – لأن الجماهير البسيطة في الأرض المحتلة في فلسطين تواجه الموت في قضية عادلة تعلم مقدماً – في رأيه – أنها قضية خاسرة. وهنا تكمن البطولة الحقيقية. لأن تشي جيفارا عندما مات كان يؤمن بأن اسمه لابد أن ينتصر يوماً ما، لكن شهداء

المقاومة ماتوا وهم يعرفون يقيناً أن مسار الأحداث ضدهم. حتى السلطات التي يُفترض أنها معهم هي في الحقيقة ضدهم، ومع ذلك ماتوا دون أدنى تردد. (١٥) أما عن وظيفة الشاعر – في رأي أمل دنقل – والتي يصفها بالوظيفة الحقيقية فهي وظيفة وطنية وليست وظيفة رسمية أو لقباً من ألقاب الصالونات والمهرجانات، ولهذا لم ير الشاعر لنفسه مكاناً متميزاً أو متفرداً عن الآخرين، بل رأى أنه يؤدي دوراً، مجرد دور مثلما يؤدي العامل الصغير دوره وكلا الدورين لا يقل شرفاً عن الآخر. ثم إنه – أي أمل دنقل – قد أسقط من نفسه أو هام التغني بجمال الغروب وصفاء النهر ورقة الزهر، لأن الطبيعة – كما يقول – تستمد صورتها الحقيقية في خياله من وضع البشر الذين يعيشون فوقها، ومن حساسية الإنسان الذي يتعامل مع تلك الطبيعة. (١٦)

فأمل دنقل – كما هو واضح – شاعر ذو قضية وقضيته مرتبطة ارتباطاً شديداً بأهله ووطنه، وهو لم يحلم بأبعد من ذلك. ولعله – لهذا السبب – كان ومازال أكثر الشعراء قرباً من قلوب الناس لأنه ظل دائماً شديد الالتصاق بهم، يعبر عن همومهم، ويجسد نزعات التمرد الكامنة في

أعماقهم، وينفعل بالأحداث ليطرحها في حروف وكلمات على حين ينفعلون هم أيضاً ولكن في صمت. ولهذا مازال النـاس من المحيط إلى الخليج يرددون قصيدته الشهيرة" لا تُصـالح" كلما حزبهم أمر أو أحسوا بانتكاسة في عملية السلام. وليس ذلك فقط بل إنه في كل قصائده يُعبر عن الجماهير الكادحـة والمقهورة في كل مكان على أرضنا العربية الواسعة. يقـول في القصيدة المذكورة من ديوان" أقوال جديدة عـن حـرب البسوس":

لا تُصالح!
.. ولو منحوك الذهب
أترُى حين افقأ عينيك،
ثم أضع جوهرتين مكانهما..
هل ترى..؟
هي أشياءٌ لا تُشْتَرَى..

وإذا كان الواقع عند أمل دنقل يظل – كما رأينا – محصوراً في دائرة محددة ولا يسقط في وهم الإحاطة بالواقع

الإنساني برمته، فإن هذا الواقع نفسه على المستويين الزمني والتاريخي يظل محصوراً داخل الدائرة العربية الإسلامية ولا يحلم بإحياء ما يُسمى بالفرعونية. وقد أشرت إلى طرف من ذلك فيما سبق، والآن أُضيف بأن أمل دنقل قد رأى بحسه الصادق أن البطل الوجداني للمصري الحالي هو البطل العربي وليس البطل الفرعوني. وفي ذلك يقول بعد الإشارة إلى محاولات جعل مصر تتكفئ على ذاتها بدعوى أنها فرعونية:" وهذا أدى إلى أن يشعر الإنسان المصري بالعقم، لأن مصر بطبيعتها وثقافتها وإسلامها وأبطالها القوميين هي دولة عربية. فالمصري يعتبر أن بطله الوجداني خالد بن الوليد وليس أحمس" [١٧] ولهذا يقول في قصيدة" خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين" من ديوان" أو راق الغرفة (٨)":

أنت تسترخي أخيراً..
فوداعاً..
يا صلاح الدين.
يا أيها البطل البدائي الذي تراقص الموتى

على إيقاعه المجنون.

يا قارب الفلين

للعرب الغرقى الذين شتتتهم سفن القراصنة

وأدركتهم لعنة الفراعنة

وسنة.. بعد سنة..

صارت لهم" حطين"..

تميمة الطفل، وأكسير الغد العنَين

الهوامش

١- انظر" أحاديث أمل دنقل"، مطابع نيولوك، القاهرة، ١٩٩٢ ص ٥٩-٦٠.

٢- انظر كمال خير بك" حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر" وهي أطروحة دكتوراة قُدمت إلى جامعة جنيف في ١٩٧٢/٦/٢٨ باللغة الفرنسية، ثم قامت بترجمتها إلى العربية لجنة من أصدقاء المؤلف، ونُشرت الطبعة الأولى عام ١٩٨٢ في بيروت، ص ٩٩-١٠٠.

٣- انظر مجلة" إبداع" عدد خاص بأمل دنقل، العدد العاشر، السنة الأولى، ذو الحجة، أكتوبر ١٩٨٣، آخر حديث مع الشاعر أجرته إعتماد عبد العزيز، ص ١١٨.

٤- إحسان عباس،" اتجاهات الشعر العربي الحديث"، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨، ص ١٥٤ – ١٥٥.

٥- جابر عصفور" أقنعة الشعر المعاصر – مهيار الدمشقي" مجلة" فصول"، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو١٩٨١، ص ١٢٣.

٦- السابق، ص ١٢٣.

٧- السابق، ص ١٢٤.

٨- السابق، ص ١٢٥.

٩- فرانثيسكوأيالا ، حوار معه منشور بجريدة ABC في ٢٢ أكتوبر عام ١٩٨٨.

١٠- مجلة" إبداع"، الحديث المذكور، ص ١٢٠.

١١- السابق، ص ١٢٠ – ١٢١.

١٢- انظر" أحاديث أمل دنقل" ص ١٠٩.

١٣- السابق، ص ٥١.

١٤- السابق، ص ٤١.

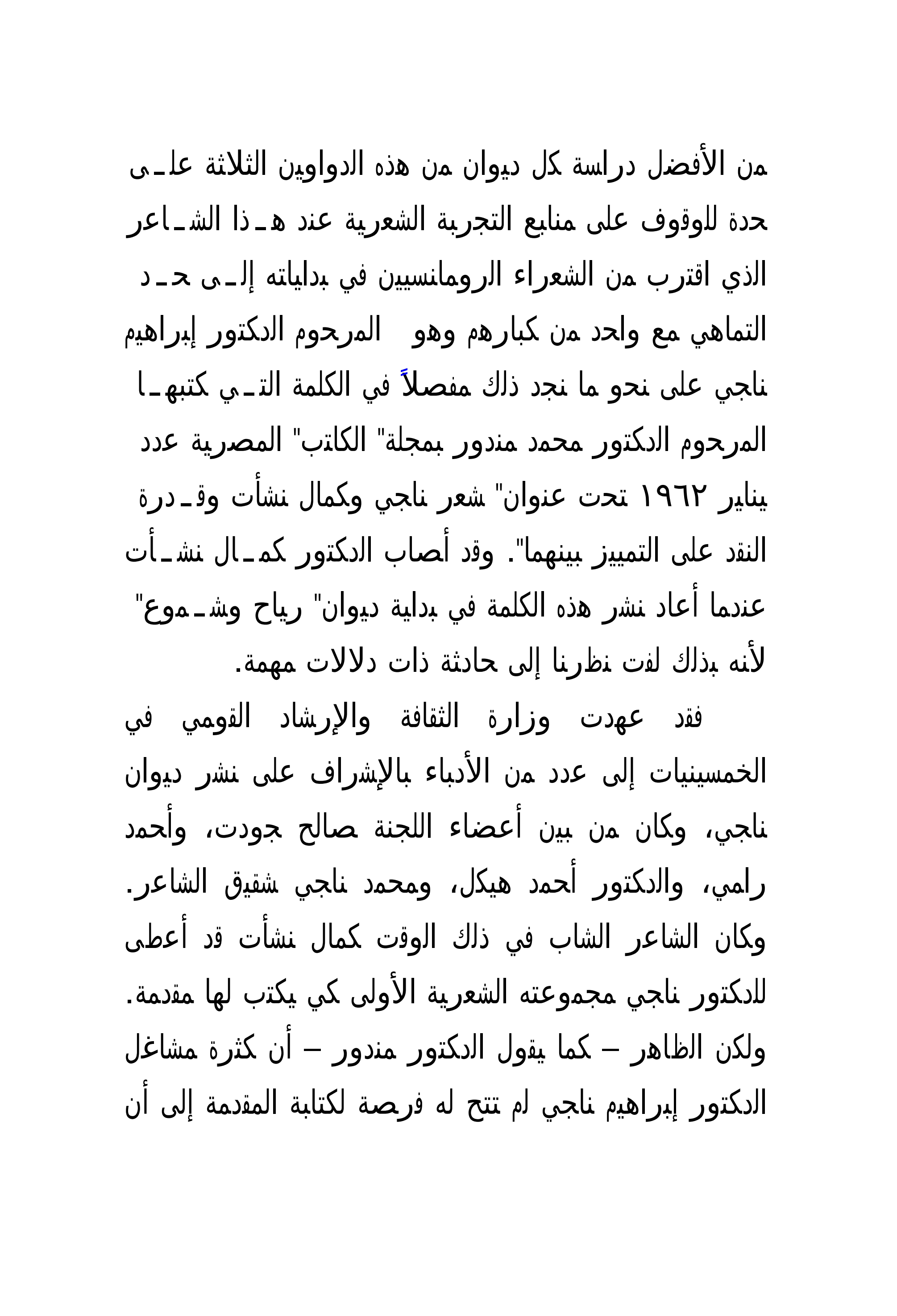
١٥- السابق، ص ٤١.

١٦- السابق، ص ٤٠.

١٧- مجلة" إبداع"، العدد المذكور عن أمل دنقل، ص ١١٧.

القصيدة الرومانسية عند كمال نشأت :

رتب الشاعر كمال نشأت أعماله الشعرية، الصادرة في مجلدين عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ترتيبـاً تنازليـاً. ولهذا بدأ المجلد الأول بديوان" جراح تُنبت الشجر" الذي كتب أغلب قصائده في الكويت خلال عـامي ١٩٩٠/٨٩. تـلاه ديوان" النجوم متعبة والضحى في انتظار" وأغلـب قصـائده كُتبت في بغداد في أوائل الثمانينيات. ثم ختم المجلـد الأول بديوان " أحلى أو قات العمر" المكتوبة أغلب قصـائده فـي بغداد أيضاً خلال الفترة من ١٩٧٥ إلـى ١٩٨١. ويسـتمر المجلد الثاني في هذا العد التنازلي فنجده يبدأ بديوان" كلمات مهاجرة" الذي كُتبت قصائده في القاهرة في النصف الثني من الستينيات، وإن كان به قصائد مـن الأربعينيـات وأوائـل الخمسينيات. ويضم المجلد الثاني ثلاثة دواوين أُخرى هـي التي وجدناها تعبر عن الاتجاه الرومانسي في شـعر كمـال نشأت، وهي حسب الترتيب التاريخي (**أي عكـس ترتيـب المجلد**)" رياح وشموع" (١٩٥١)، و" أنشـودة الطريـق" (١٩٦١)، و" ماذا يقول الربيع" (١٩٦٥). وقد رأيت أنه

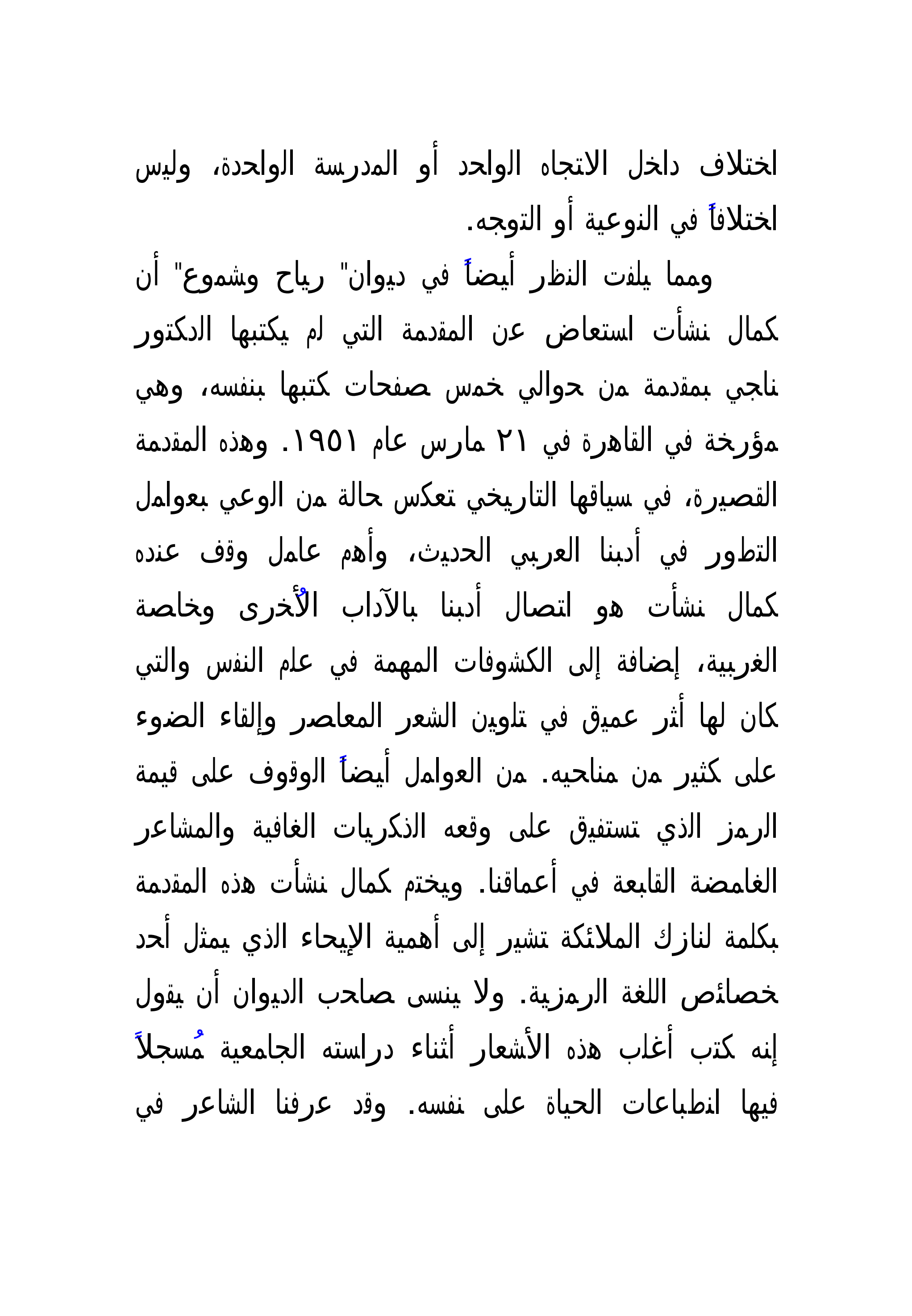


من الأفضل دراسة كل ديوان من هذه الدواوين الثلاثة علـى حدة للوقوف على منابع التجربة الشعرية عند هـذا الشـاعر الذي اقترب من الشعراء الرومانسيين في بداياته إلـى حـد التماهي مع واحد من كبارهم وهو المرحوم الدكتور إبراهيم ناجي على نحو ما نجد ذلك مفصلاً في الكلمة التـي كتبهـا المرحوم الدكتور محمد مندور بمجلة" الكاتب" المصرية عدد يناير ١٩٦٢ تحت عنوان" شعر ناجي وكمال نشأت وقـدرة النقد على التمييز بينهما". وقد أصاب الدكتور كمـال نشـأت عندما أعاد نشر هذه الكلمة في بداية ديوان" رياح وشـموع" لأنه بذلك لفت نظرنا إلى حادثة ذات دلالات مهمة.

فقد عهدت وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الخمسينيات إلى عدد من الأدباء بالإشراف على نشر ديوان ناجي، وكان من بين أعضاء اللجنة صالح جودت، وأحمد رامي، والدكتور أحمد هيكل، ومحمد ناجي شقيق الشاعر. وكان الشاعر الشاب في ذلك الوقت كمال نشأت قد أعطى للدكتور ناجي مجموعته الشعرية الأولى كي يكتب لها مقدمة. ولكن الظاهر – كما يقول الدكتور مندور – أن كثرة مشاغل الدكتور إبراهيم ناجي لم تتح له فرصة لكتابة المقدمة إلى أن

منذ صبر كمال نشأت فقام بنشر قصائده سنة ١٩٥١ دون أن يسترد النسخة التي كانت مع الدكتور ناجي. وظلت تلك النسخة في أحد أدراج ناجي حتى توفى رحمه ا وعثرت أسرته على تلك القصائد فقدمتها إلى اللجنة ظناً منها أنها من شعر ناجي الذي لم يُنشر. ودون أية دراسة أو نقد أو تحر – هكذا يقول الدكتور مندور – ضمت اللجنة سبع عشرة قصيدة من هذه المجموعة إلى ديوان ناجي، على الرغم من سبق نشر ست عشرة منها في ديوان كمال نشأت ومن بينها القصيدة التي سُمي هذا الديوان باسمها وهي قصيدة" رياح وشموع".

وعلى الرغم من أن الدكتور مندور وضع يده على فروق مهمة بين شعر إبراهيم ناجي وشعر كمال نشأت مما يمكن أن نعرض لها فيما بعد إلا أن الواقعة في حد ذاتها واضحة الدلالة على أن كمال نشأت بدأ يكتب الشعر في النصف الثاني من الأربعينيات على طريقة الرومانسيين، بل إنه ظل رومانسياً طوال الخمسينيات كما سوف نرى ذلك عندما نتناول الديوانين التاليين لهذا. أي أن الاختلاف بين شعر كمال نشأت في تلك الفترة وشعر إبراهيم ناجي هو


اختلاف داخل الاتجاه الواحد أو المدرسة الواحدة، وليس اختلافاً في النوعية أو التوجه.

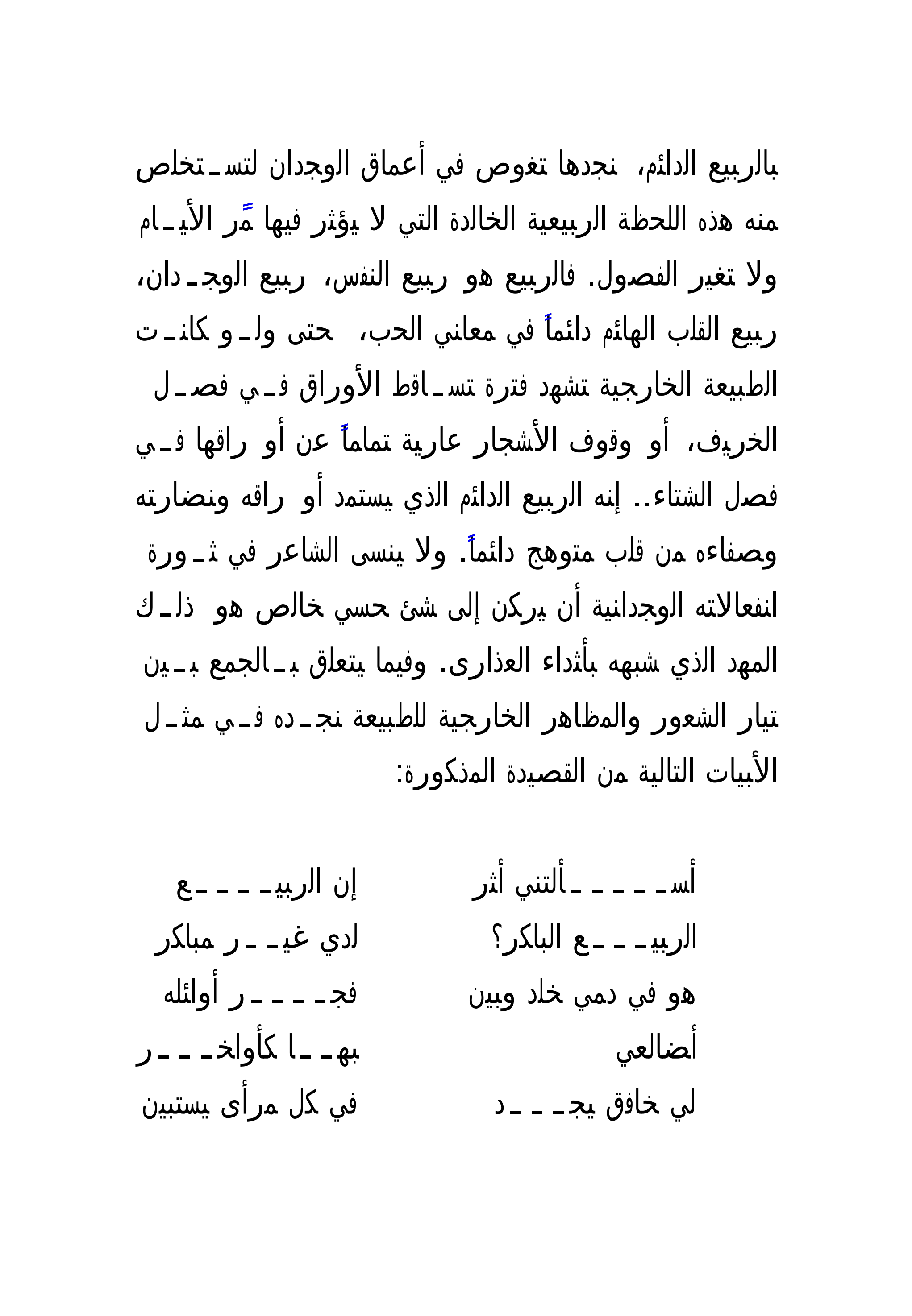
ومما يلفت النظر أيضاً في ديوان" رياح وشموع" أن كمال نشأت استعاض عن المقدمة التي لم يكتبها الدكتور ناجي بمقدمة من حوالي خمس صفحات كتبها بنفسه، وهي مؤرخة في القاهرة في ٢١ مارس عام ١٩٥١. وهذه المقدمة القصيرة، في سياقها التاريخي تعكس حالة من الوعي بعوامل التطور في أدبنا العربي الحديث، وأهم عامل وقف عنده كمال نشأت هو اتصال أدبنا بالآداب الأُخرى وخاصة الغربية، إضافة إلى الكشوفات المهمة في علم النفس والتي كان لها أثر عميق في تلوين الشعر المعاصر وإلقاء الضوء على كثير من مناحيه. من العوامل أيضاً الوقوف على قيمة الرمز الذي تستفيق على وقعه الذكريات الغافية والمشاعر الغامضة القابعة في أعماقنا. ويختم كمال نشأت هذه المقدمة بكلمة لنازك الملائكة تشير إلى أهمية الإيحاء الذي يمثل أحد خصائص اللغة الرمزية. ولا ينسى صاحب الديوان أن يقول إنه كتب أغلب هذه الأشعار أثناء دراسته الجامعية مُسجلاً فيها انطباعات الحياة على نفسه. وقد عرفنا الشاعر في

مقدمة أُخرى قصيرة، يبدو أنها كُتبت عند نشر الأعمال الكاملة، أنه تخرج من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة فاروق الأول (**الإسكندرية حالياً**) عام ١٩٤٨.

ومن السمات البارزة في شعر كمال نشأت في ديوانه الأول" رياح وشموع" الجمع بين التصوير الوجداني و التصوير الحسي، والجمع بين تيار الشعور والمظاهر الخارجية للطبيعة. ونمثل للسمة الأولى بالأبيات التالية من قصيدة" ربيعي" (ص ٤١٦) التي تقول:

وبمهجتي أجد الربيـ ـ ـع مجدداً	أبداً نضيراً في الشعور الناضر
فإذا تكنفني الخريف رميت من	قلبي عليه ظلال خصـب عامر
فأعيـ ـ ـش ما بين الربيعين على	مهد كأثداء العذارى عاطـ ـ ـ ـ ـ ـ ر

فهذه الأبيات وغيرها في القصيدة إلى جانب ما تشتمل عليه من يوطوبيا جميلة هي الإمساك أو محاولـة الإمسـاك


بالربيع الدائم، نجدها تغوص في أعماق الوجدان لتستخلص منه هذه اللحظة الربيعية الخالدة التي لا يؤثر فيها مرٌ الأيام ولا تغير الفصول. فالربيع هو ربيع النفس، ربيع الوجدان، ربيع القلب الهائم دائماً في معاني الحب، حتى ولو كانت الطبيعة الخارجية تشهد فترة تساقط الأوراق في فصل الخريف، أو وقوف الأشجار عارية تماماً عن أوراقها في فصل الشتاء.. إنه الربيع الدائم الذي يستمد أوراقه ونضارته وصفاءه من قلب متوهج دائماً. ولا ينسى الشاعر في ثورة انفعالاته الوجدانية أن يركن إلى شئ حسي خالص هو ذلك المهد الذي شبهه بأثداء العذارى. وفيما يتعلق بالجمع بين تيار الشعور والمظاهر الخارجية للطبيعة نجده في مثل الأبيات التالية من القصيدة المذكورة:

أســـــألتني أثر الربيـــع الباكر؟	إن الربيــــع لدي غيــر مباكر
هو في دمي خلد وبين أضالعي	فجــــر أوائله بهــا كأواخـــر
لي خافق يجـــد	في كل مرأى يستبين

الجـ ـمال منوعاً لناظري

في البحـ ـر.. في القفـ ـر الجدب..وفي لظـ ـى..

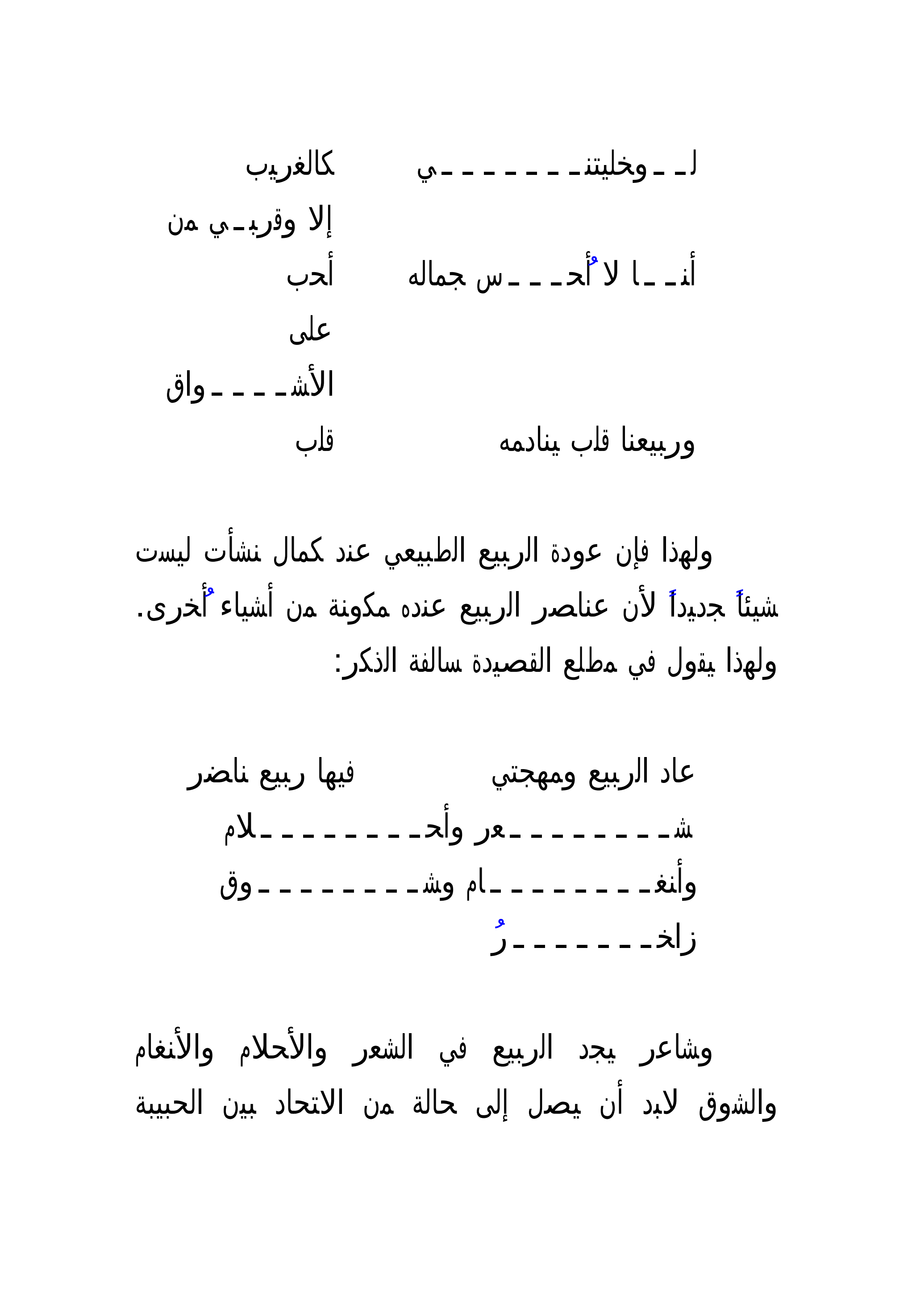
بين الجوانـ ـح.. في ظـ ـلام مغاور

فهذا ربيع يعيش في تيار الشعور وليس له أدنى ارتباط بالربيع الجغرافي. ولعل كمال نشأت بإقباله على الحياة، ونفسه الراضية، واهتمامه بكل ما يبعث في نفسه السرور والطمأنينة كان يتمثل قول الشاعر المهجري الشهير إيليا أبو ماضي:" كن جميلاً ترى الوجود جميلا". ولاشك أن الشرط الوحيد لاستمرار الربيع عند كمال نشأت هو أن يكون إلى جواره قلب يبادله الحب. وفي هذا يقول في قصيدة أخرى هي" نداء الربيع" (ص ٤٢٨):

إلى ربيعك يا

عاد الربيع فهل تعود حبيبـ ـي

أو اه ألقاه وحدي



لـ ـ وخليتنـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ي كالغريب
إلا وقربـ ـي من

أنـ ـا لا أُحـ ـ ـ ـس جماله أحب
على
الأشـ ـ ـ ـ ـواق

وربيعنا قلب ينادمه قلب

ولهذا فإن عودة الربيع الطبيعي عند كمال نشأت ليست شيئاً جديداً لأن عناصر الربيع عنده مكونة من أشياء أُخرى. ولهذا يقول في مطلع القصيدة سالفة الذكر:

عاد الربيع ومهجتي فيها ربيع ناضر
شـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـعر وأحـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـلام
وأنغـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـام وشـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـوق
زاخـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـرُ

وشاعر يجد الربيع في الشعر والأحلام والأنغام والشوق لابد أن يصل إلى حالة من الاتحاد بين الحبيبة

والطبيعة، بحيث تصير الحبيبة هي المصدر الذي تستمد منه الأشياء الطبيعية سحرها وجمالها ورونقها. يقول في قصيدة" نسمة الفجر" (ص ٤٣٥):

هبي كأنفاس العطـ ـ ـ ـور وتخطـ ـ ـ ـ ـ ـري فوق الصـ ـ ـخور
كتخطر النغـ ـ ـ ـ ـم المخـ ـ ـ ـ ـ ـ ـلد في قـ ـ ـرارات الشـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـعور
كالنـ ـ ـ ـور هفهافـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـاً يداعب حالمـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـاً موج الغديـ ـ ـ ـ ـر
هبي على القفر الجديب.. على السهو ل.. على البحور
روحاً تعانـ ـ ـ ـ ـ ـ ـق كل من تلقـ ـ ـ ـ ـاه طـ ـ ـ ـ ـ ـاهرة الضـ ـ ـ ـ ـمير

ولاشك أن هذه الحبيبة تحمل بين جنبيها سحراً ينداح ليشمل الحياة والطبيعة والناس، بل إن هبوبها على الأماكن القاحلة يُكسبها نضرةً وازدهاراً وتألقاً. وهذه حالة تذكرنا بما قاله أحد الشعراء القدامى عن حبيبته:

فلو تفلت في البحر لأصبح ماء البحر من

والبحر مالح ريقها عذبا

وهذا التوحد بين الحبيبة والكون في ديوان" رياح وشموع" يمتد ليشمل التوحد بين الكون وكائنات أُخرى مثل الفراشة، على نحو ما نجد في قصيدة" حديث فراشة"، وإن كانت الفراشة هنا يمكن أن تكون معادلاً طبيعياً للمرأة أو رمزاً لها. وقد سبق أن رأينا أن كمال نشأت كان لديه وعي بأهمية استخدام الرمز في الشعر الحديث. ولنقرأ على لسان الفراشة (ص ٤٤٠):

أنا همسة الصبح الخجول تطوف ما بين الزهو ر

لتعانق الأنســـــام والأشـــجار والنبت الصـــغير

أنا قبلة الدوح التي رقصـ ـ ـ ـت على نغـ ـ ـم الخرير

وتموجت في العشـ ـ ـ ـب تحناناً وفـ ـي الورد النثير

أنا قطرة الطـ ـ ـل التي همسـ ـت بها شـ ـ ـفة الغدير

وهكذا أصبحت الفراشة وكأنها الطبيعة كلها مجتمعة في حالة صفاء ونضرة وتفتح وازدهار. وإذا كانت الفراشة لا يمكن أن تمنح مثل هذا الإحساس إلا إذا كان في الخلفية مشاعر متدفقة ووجدان يملؤه الحب والشوق والهيام فإنها لابد وأن تكون رمز الحبيبة كما أسلفت، أو على الأقل قناعاً لها. ولكن الشاعر في نهاية القصيدة يطرح علينا وجها آخر من أوجه التأويل في هذه القصيدة عندما يقول:

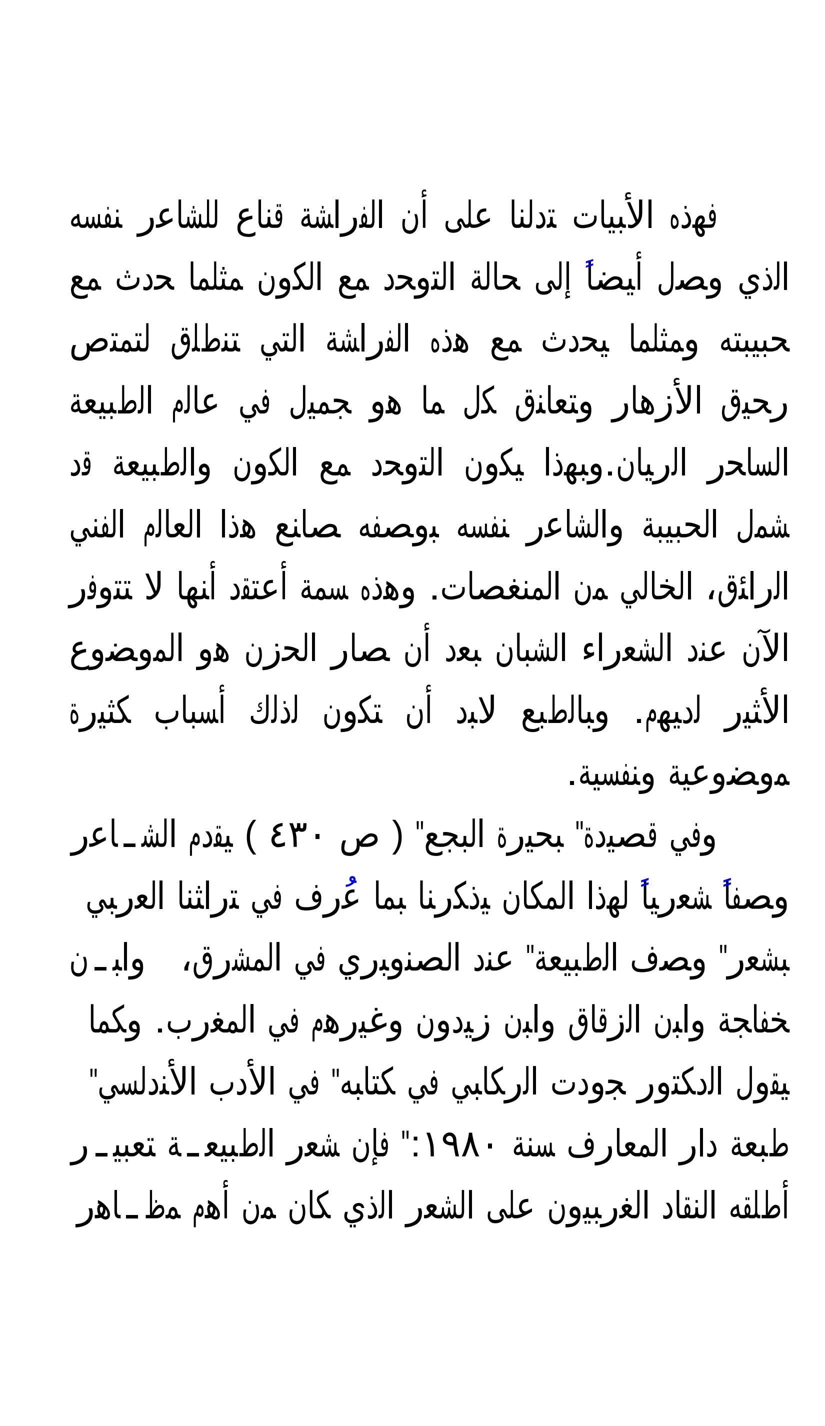
أنا حلم فجر لم يزل في الغيب منسدل الستور

سـ ـ ـئم القيود ففر من ظلماء هاتيك الدهو ر

ومضى يطل على الحياة بوجهه الطلق المنير

وأتى إلى الروض المنضر بين أنفاس العطور

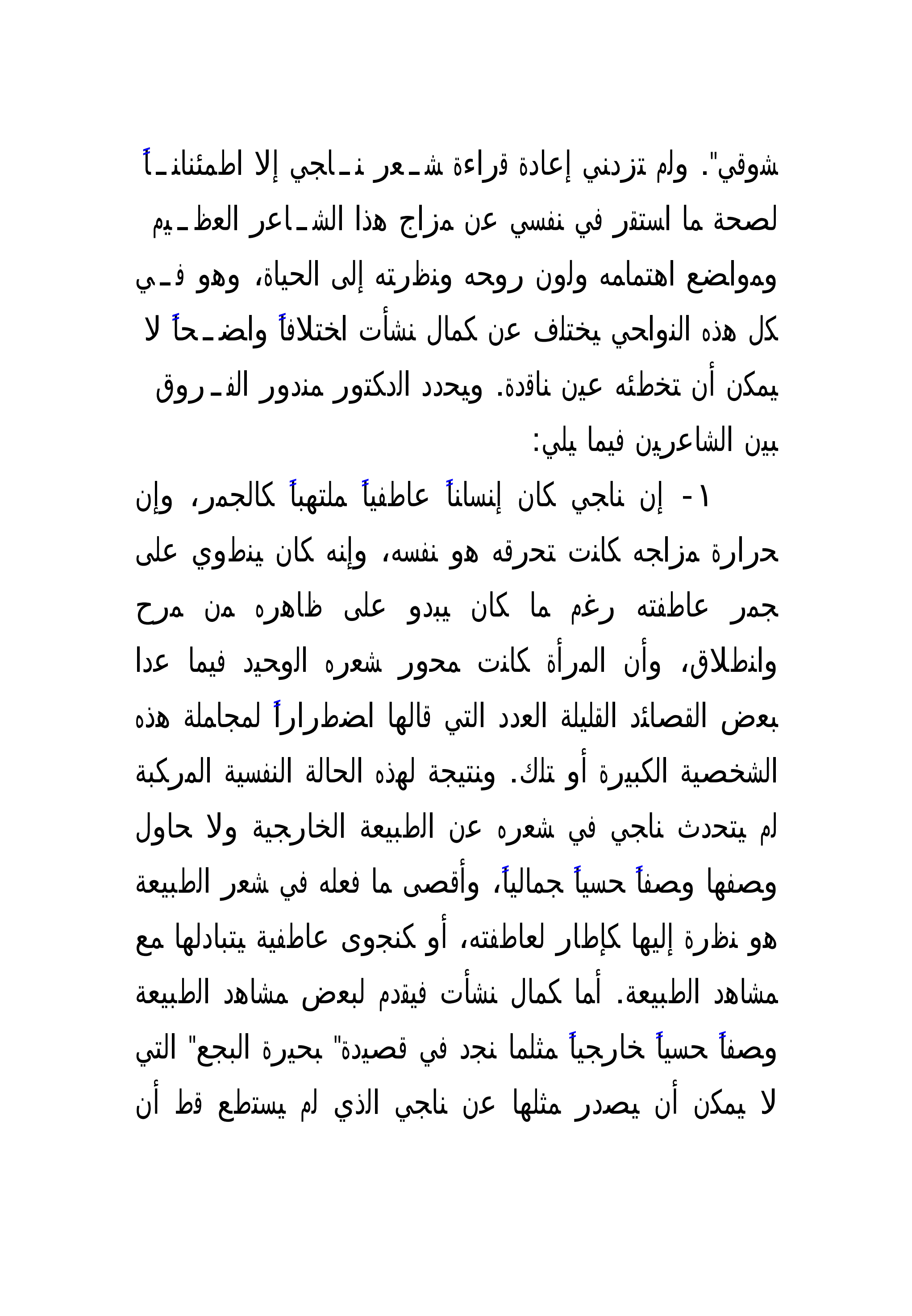
يحيا بقلب فراشة نشـ ـ ـ ـوى منعمة الشـ ـعور



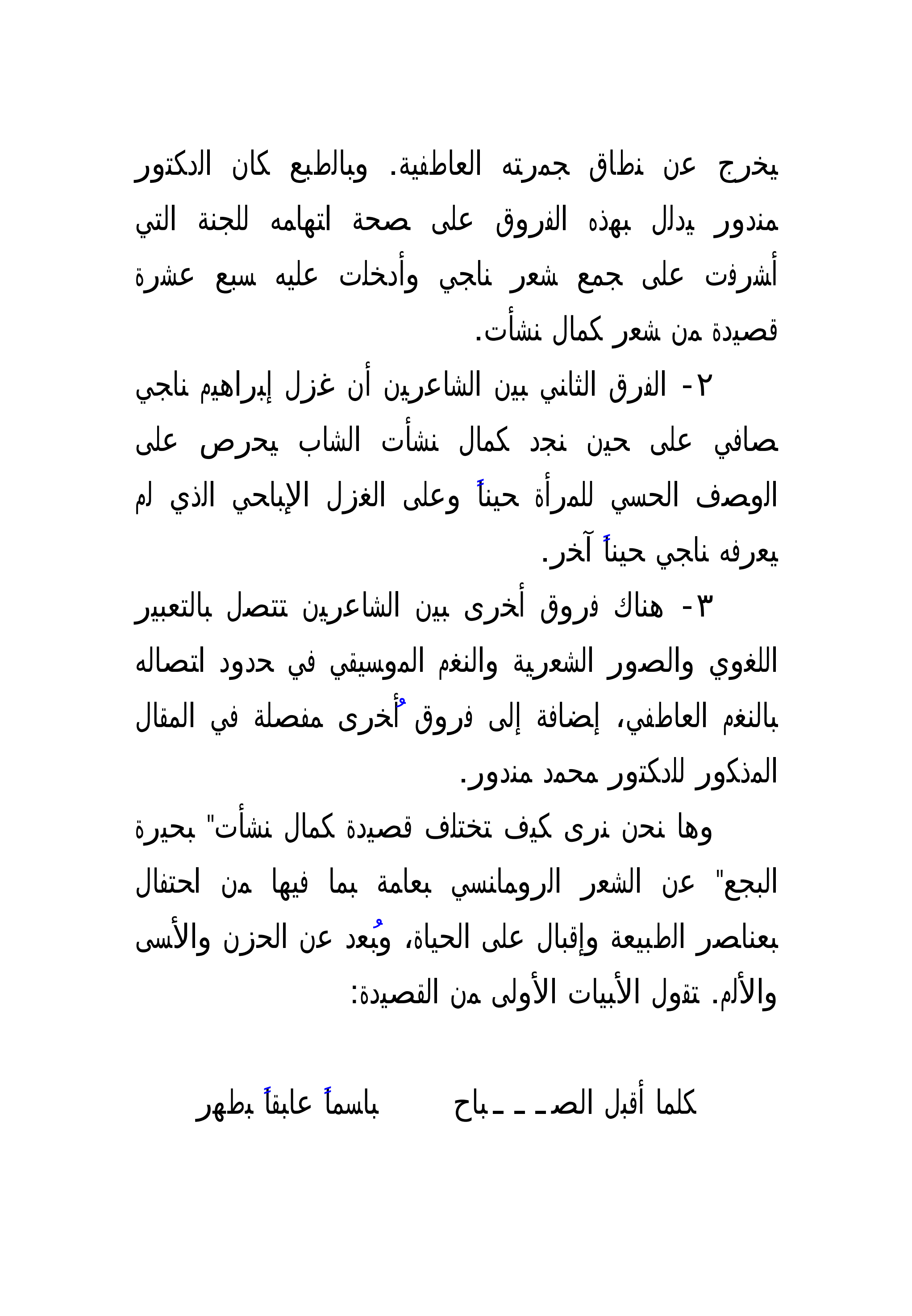
فهذه الأبيات تدلنا على أن الفراشة قناع للشاعر نفسه الذي وصل أيضاً إلى حالة التوحد مع الكون مثلما حدث مع حبيبته ومثلما يحدث مع هذه الفراشة التي تنطلق لتمتص رحيق الأزهار وتعانق كل ما هو جميل في عالم الطبيعة الساحر الريان.وبهذا يكون التوحد مع الكون والطبيعة قد شمل الحبيبة والشاعر نفسه بوصفه صانع هذا العالم الفني الرائق، الخالي من المنغصات. وهذه سمة أعتقد أنها لا تتوفر الآن عند الشعراء الشبان بعد أن صار الحزن هو الموضوع الأثير لديهم. وبالطبع لابد أن تكون لذلك أسباب كثيرة موضوعية ونفسية.

وفي قصيدة" بحيرة البجع" (ص ٤٣٠) يقدم الشـاعر وصفاً شعرياً لهذا المكان يذكرنا بما عُرف في تراثنا العربي بشعر" وصف الطبيعة" عند الصنوبري في المشرق، وابـن خفاجة وابن الزقاق وابن زيدون وغيرهم في المغرب. وكما يقول الدكتور جودت الركابي في كتابه" في الأدب الأندلسي" طبعة دار المعارف سنة ١٩٨٠:" فإن شعر الطبيعـة تعبيـر أطلقه النقاد الغربيون على الشعر الذي كان من أهم مظـاهر

الحركة الإبداعية الرومانسية ROMANTICISME في أو أخر القرن الثامن عشر. وقد وجد الشعراء الإبداعيون فـي الطبيعة ميداناً فسيحاً لحرية العمـل وتربـة خصـبة لنمـو العواطف الإنسانية، وموضوعاً أكثر ملائمة للأسلوب القوي الصريح. والطبيعة كما يفهمها الرومانسيون صـديقة وفيـة يحبونها لما تمنحه من جمـال لحسـهم وهـدوء لنفوسـهم، فيستسلمون لها، ويشـاطرونها المناجـاة، ويبوحـون إليهـا بعواطفهم وآلامهم، ويصورونها بقساوتها وجمالها. وكثيراً ما تكون ملجأ نفوسهم التعبة القلقة، ولذا فهم يفرون إليها ناشدين بالقرب منها طهارة الحياة ونعيم السعادة مـع مـن يحبـون ويعشقون" (١٢٤). ولكن الاختلاف الكبير بين كمال نشأت وبين الرومانسيين بصفة عامة هو هدوء نفسه، وإقباله علـى الحياة، وعدم إحساسه بالقلق والتعب. وقد تحدث عـن ذلـك الدكتور محمد مندور في مقاله المذكور عندما أو ضح بعض الفروق بين شعر ناجي وشعر كمال نشأت إذ قال:" لقد عدت إلى شعر ناجي وشعر كمال نشأت أنظر فيهمـا مـن جديـد بالرغم من سبق دراستي لهما وبخاصة لشعر نـاجي الـذي يتحدث عنه في الحلقة الثانية من كتابي" الشعر المصري بعد


شوقي". ولم تزدني إعادة قراءة شـعر نـاجي إلا اطمئنانـاً لصحة ما استقر في نفسي عن مزاج هذا الشـاعر العظـيم ومواضع اهتمامه ولون روحه ونظرته إلى الحياة، وهو فـي كل هذه النواحي يختلف عن كمال نشأت اختلافاً واضـحاً لا يمكن أن تخطئه عين ناقدة. ويحدد الدكتور مندور الفـروق بين الشاعرين فيما يلي:

١- إن ناجي كان إنساناً عاطفياً ملتهباً كالجمر، وإن حرارة مزاجه كانت تحرقه هو نفسه، وإنه كان ينطوي على جمر عاطفته رغم ما كان يبدو على ظاهره من مرح وانطلاق، وأن المرأة كانت محور شعره الوحيد فيما عدا بعض القصائد القليلة العدد التي قالها اضطراراً لمجاملة هذه الشخصية الكبيرة أو تلك. ونتيجة لهذه الحالة النفسية المركبة لم يتحدث ناجي في شعره عن الطبيعة الخارجية ولا حاول وصفها وصفاً حسياً جمالياً، وأقصى ما فعله في شعر الطبيعة هو نظرة إليها كإطار لعاطفته، أو كنجوى عاطفية يتبادلها مع مشاهد الطبيعة. أما كمال نشأت فيقدم لبعض مشاهد الطبيعة وصفاً حسياً خارجياً مثلما نجد في قصيدة" بحيرة البجع" التي لا يمكن أن يصدر مثلها عن ناجي الذي لم يستطع قط أن



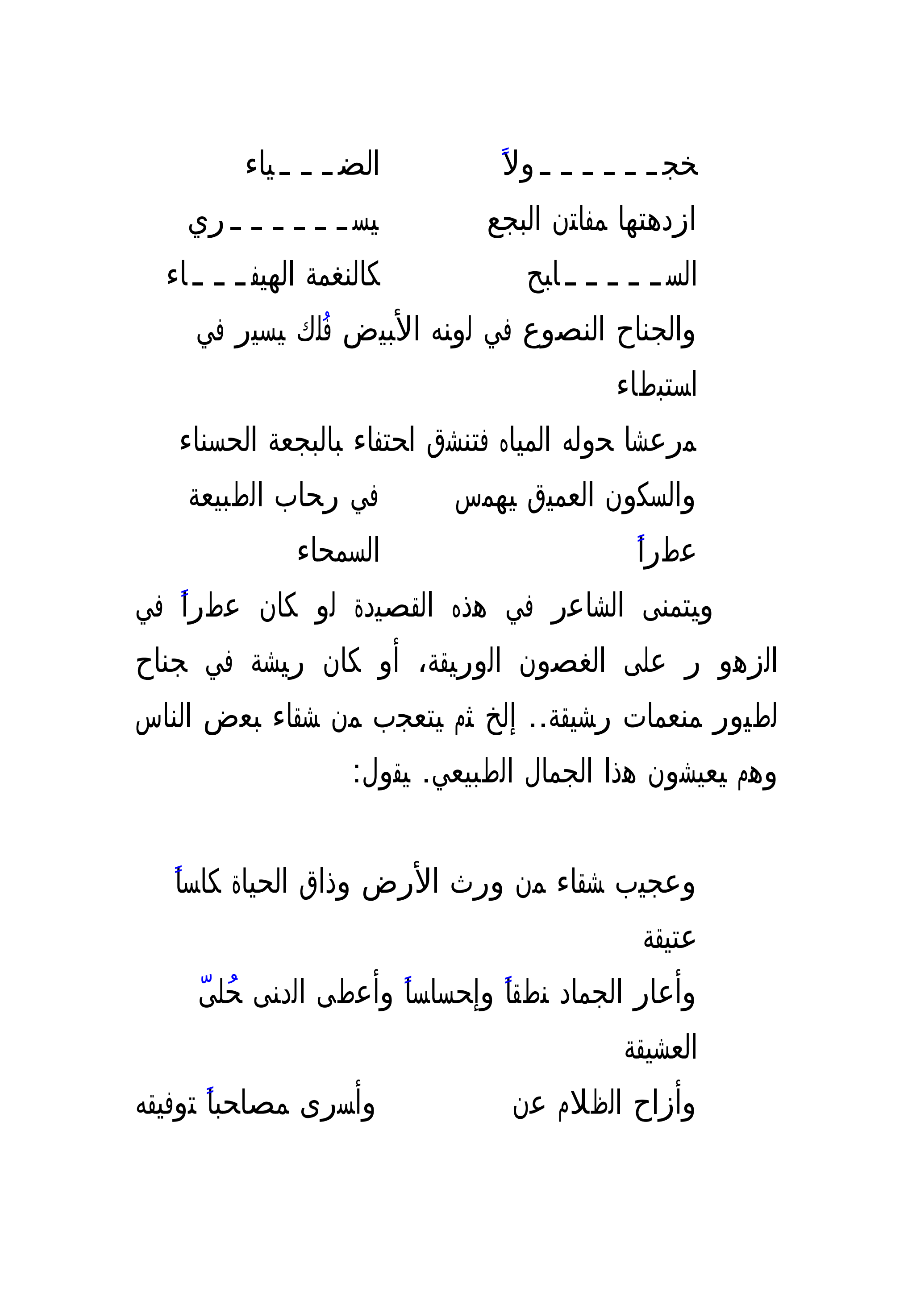
يخرج عن نطاق جمرته العاطفية. وبالطبع كان الدكتور مندور يدلل بهذه الفروق على صحة اتهامه للجنة التي أشرفت على جمع شعر ناجي وأدخلت عليه سبع عشرة قصيدة من شعر كمال نشأت.

٢- الفرق الثاني بين الشاعرين أن غزل إبراهيم ناجي صافي على حين نجد كمال نشأت الشاب يحرص على الوصف الحسي للمرأة حيناً وعلى الغزل الإباحي الذي لم يعرفه ناجي حيناً آخر.

٣- هناك فروق أخرى بين الشاعرين تتصل بالتعبير اللغوي والصور الشعرية والنغم الموسيقي في حدود اتصاله بالنغم العاطفي، إضافة إلى فروق أُخرى مفصلة في المقال المذكور للدكتور محمد مندور.

وها نحن نرى كيف تختلف قصيدة كمال نشأت" بحيرة البجع" عن الشعر الرومانسي بعامة بما فيها من احتفال بعناصر الطبيعة وإقبال على الحياة، وبُعد عن الحزن والأسى والألم. تقول الأبيات الأولى من القصيدة:

كلما أقبل الصـ ـ ـباح   باسماً عابقاً بطهر



خجـ ـ ـ ـ ـ ـولاً الضـ ـ ـياء

ازدهتها مفاتن البجع يسـ ـ ـ ـ ـ ـ ـري

السـ ـ ـ ـ ـابح كالنغمة الهيفـ ـ ـاء

والجناح النصوع في لونه الأبيض فُلك يسير في استبطاء

مرعشا حوله المياه فتنشق احتفاء بالبجعة الحسناء

والسكون العميق يهمس في رحاب الطبيعة

عطراً السمحاء

ويتمنى الشاعر في هذه القصيدة لو كان عطراً في الزهو ر على الغصون الوريقة، أو كان ريشة في جناح لطيور منعمات رشيقة.. إلخ ثم يتعجب من شقاء بعض الناس وهم يعيشون هذا الجمال الطبيعي. يقول:

وعجيب شقاء من ورث الأرض وذاق الحياة كاساً عتيقة

وأعار الجماد نطقاً وإحساساً وأعطى الدنى حُلىّ العشيقة

وأزاح الظلام عن وأسرى مصاحباً توفيقه

أفق السر

هو مازال في القيود

إنه معجز المآثر لكن الوثيقة

ومما يميز قصيدة كمال نشأت أيضاً في ديوان" رياح وشموع" أنه ينعم بحبه. وعندما يندمج ومحبوبته مع الطبيعة يصبح كل شئ حولهما رائعاً وجميلاً. أي أنه لا يفعل مثلاً مثلما فعل ابن زيدون، يتذكر أيام الصفاء ويقارنها ببؤسه الحاضر، على نحو ما نجد في نونيته الشهيرة أو في القصيدة الأخرى التي مطلعها:

إني ذكرتك بالزهراء مشتاقاً والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا

وللنسيم اعتلال في أصائله كأنه رق لي فاعتل إشفاقا

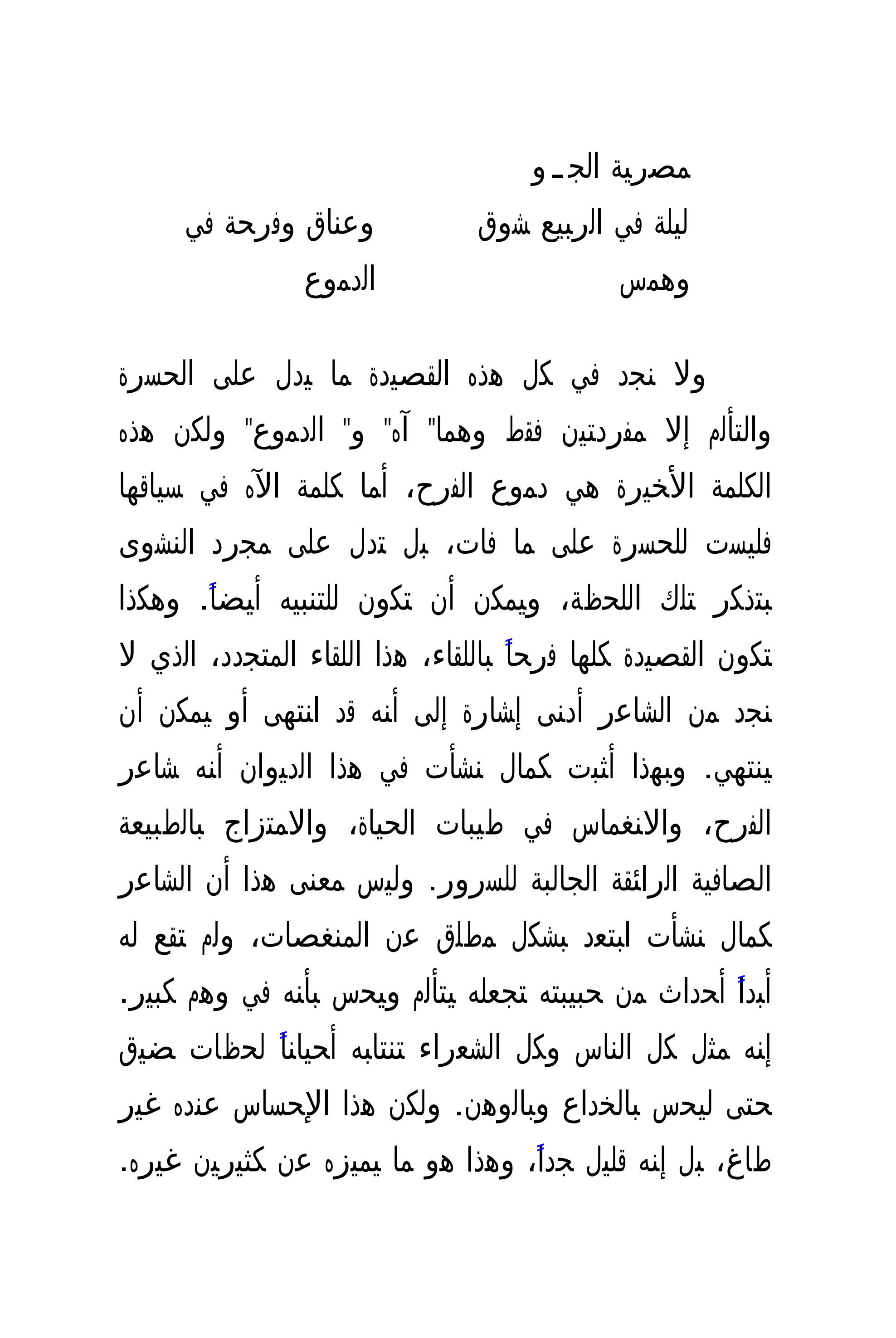
يوم كأيام لذات لنا انصرمت بتنا لها حين سـ ـار الدهر سراقا

كمال نشأت – كما أسلفت – يعيش حالة من الربيع الدائم، ولقاؤه مع محبوبته لقاء يتذكره ولا يأسى لفواته، بل يصفه فقط على نحو ما ظهر في تلك اللحظة، وعلى نحو ما سوف يظهر كذلك بعد هذا، أي أنه أيضاً لقاء متواصل. يقول في قصيدة" لقاء" (ص ٤٤٢):

ومشينا على الطريق
آه لوتذكرين يوم التقينا   المريع
والضياء الرهيف   فيلهو على السكون
يرسله البدر   الوسيع
وغصون الصفصاف داعبها النسم فألقت ظلالها في
خشوع

والقصيدة قصيرة (عشرة أبيات فقط) تختم بالأبيات التالية:

فتنة جمعت ظلالاً   وعطوراً ونغمة في
وضوءاً   هزيـع
ليلة في الربيع   وريفية الغرام الرفيع



مصرية الجـ ـو

ليلة في الربيع شوق وعناق وفرحة في
وهمس الدموع

ولا نجد في كل هذه القصيدة ما يدل على الحسرة والتألم إلا مفردتين فقط وهما" آه" و" الدموع" ولكن هذه الكلمة الأخيرة هي دموع الفرح، أما كلمة الآه في سياقها فليست للحسرة على ما فات، بل تدل على مجرد النشوى بتذكر تلك اللحظة، ويمكن أن تكون للتنبيه أيضاً. وهكذا تكون القصيدة كلها فرحاً باللقاء، هذا اللقاء المتجدد، الذي لا نجد من الشاعر أدنى إشارة إلى أنه قد انتهى أو يمكن أن ينتهي. وبهذا أثبت كمال نشأت في هذا الديوان أنه شاعر الفرح، والانغماس في طيبات الحياة، والامتزاج بالطبيعة الصافية الرائقة الجالبة للسرور. وليس معنى هذا أن الشاعر كمال نشأت ابتعد بشكل مطلق عن المنغصات، ولم تقع له أبداً أحداث من حبيبته تجعله يتألم ويحس بأنه في وهم كبير. إنه مثل كل الناس وكل الشعراء تنتابه أحياناً لحظات ضيق حتى ليحس بالخداع وبالوهن. ولكن هذا الإحساس عنده غير طاغ، بل إنه قليل جداً، وهذا هو ما يميزه عن كثيرين غيره.

يقول في قصيدة" أو هام المحال" المكتوبة عام ١٩٤٦ (انظر ص ٤٦٣):

يا أيها المخدوع أشقتك الحقيقة والخيال
أنفقت عمرك لهفة قادتك غراً للضلال
بالأمس صاحبت السراب المستسر ولا تزال
إن الذي تبغيه في دنياك أو هام المحال

وفي هذا الديوان قصيدة واحدة خارجة عن سياقه، وقد أخبرنا الشاعر في الهامش أنها أُضيفت إليه، ولم يذكر لنا متى أُضيفت، أو متى كُتبت. لكنها ببنائها الفني تُنسب – فيما نعتقد – إلى مرحلته الأخيرة. أي أنها كان ينبغي أن توضع في أحد دواوين المجلد الأول، التي تضم ما أسماه الشاعر" القصائد الصغيرة" وهي قصائد أسميتها أنا في دراسة عن ديوان" بستان عائشة" للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي" قصائد التوقيع". وهذا النوع من القصائد انتشر خلال عقد الثمانينيات، ويقدم فكرة موجزة ونافذة في أبيات قليلة. تقول هذه القصيدة المعنونة" لأنه.." (٤٨٣):

أنا وأنت

خنجر.. وجرحُه

نظل هكذا

تفوت

مواكب العصورْ

وينتهي الإنسانْ

لأنه يُخلق كي يموت.

ديوان" أنشودة الطريق"

وهذا الديوان صدر عام ١٩٦١. ومن الواضح أن ثورة يوليو١٩٥٢ كان لها تأثير واضح على الشاعر بدليل الإهداء الذي يقول:" إلى نهاد.. وإلى جيلها الحر.. هذه النبضات". بدأ ايضاً يظهر تأثير الشعر الحر، وخاصة فيما يتعلق باستخدام العروض، حيث نجد نقلة كبيرة من البحور العمودية ذات القافية الواحدة أو المقطعات إلى التفعيلة على نحو يتفق مع المعايير الجديدة التي أو جدتها قصيدة الشعر الحر. ولا يعني هذا أن الشاعر تخلص تماماً من القصيدة العمودية، فهي

موجودة وبكثرة، ولكن قصيدة التفعيلة بدأت تأخذ حيزاً، على نحو ما نجد في القصيدة الأولى" نامت نهاد" (٢١٣) وهي مكتوبة عام ١٩٥٥، ونقرأ منها الأبيات التالية:

كافحت عمري يا نهاد
ولك الكفاح
فلقد أردت لك الحياة
بيضاء يغمرها سلام
وضحى رغيد
إني أردت لك الحياة
ولجيلك المرجويا كنزي الوحيد

وفي هذه القصيدة نجد تلك اللازمة التي عرفناها في ديوان كمال نشأت السابق وهي الاحتفال بالحياة، وإن كانت هنا في صورة مولودة جميلة تمنح والديها كل معاني البهجة والسرور. ويُضاف إلى هذا اتساع الرؤية، فكمال نشأت يُخاطب نهاد لا بوصفه والداً فقط بل بوصفه واحداً من جيل ظل يكافح كي يمنح الحياة الرغدة لهذا الجيل الجديد الذي

تمثله نهاد، ولاشك أن هذا جاء – كما أسلفت – بتأثير الأماني والطموحات الجديدة التي بعثتها ثورة يوليو في نفوس الناس آنذاك. ولهذا يحكي الشاعر لابنته في هذه القصيدة أنه أكل الجوع والألم المرير، وعرف الضياع، كل الضياع، ومشى حيث خُطى المنون، وكافح لكي يمنحها هذه اللحظات السعيدة.

وما يزال كمال نشأت فرحاً بالحياة، وإن كان الفرح في هذه المرة يمكن أن يأخذ مساراً سياسياً، على نحو ما نجد في قصيدة" أفراح الوحدة" (ص ٢٤٥) وهي قصيدة عمودية أُلقيت في مهرجان الشعر الدوري الذي أقيم بدمشق في سبتمبر ١٩٦٠. وفي بعض الأحيان يمزج الشاعر بين احتفاله بنهاد واحتفاله بأعياد الوطن، مثلما نجد في قصيدة" إلى نهاد.. في أعياد الجلاء" (ص ٢٢٧). يقول في هذه القصيدة:

فاليوم يا صغيرتي تحرر الوطن
وأصبحت نفوسنا كهذه السماء
عميقة.. شفيفة.. تجود بالمطر

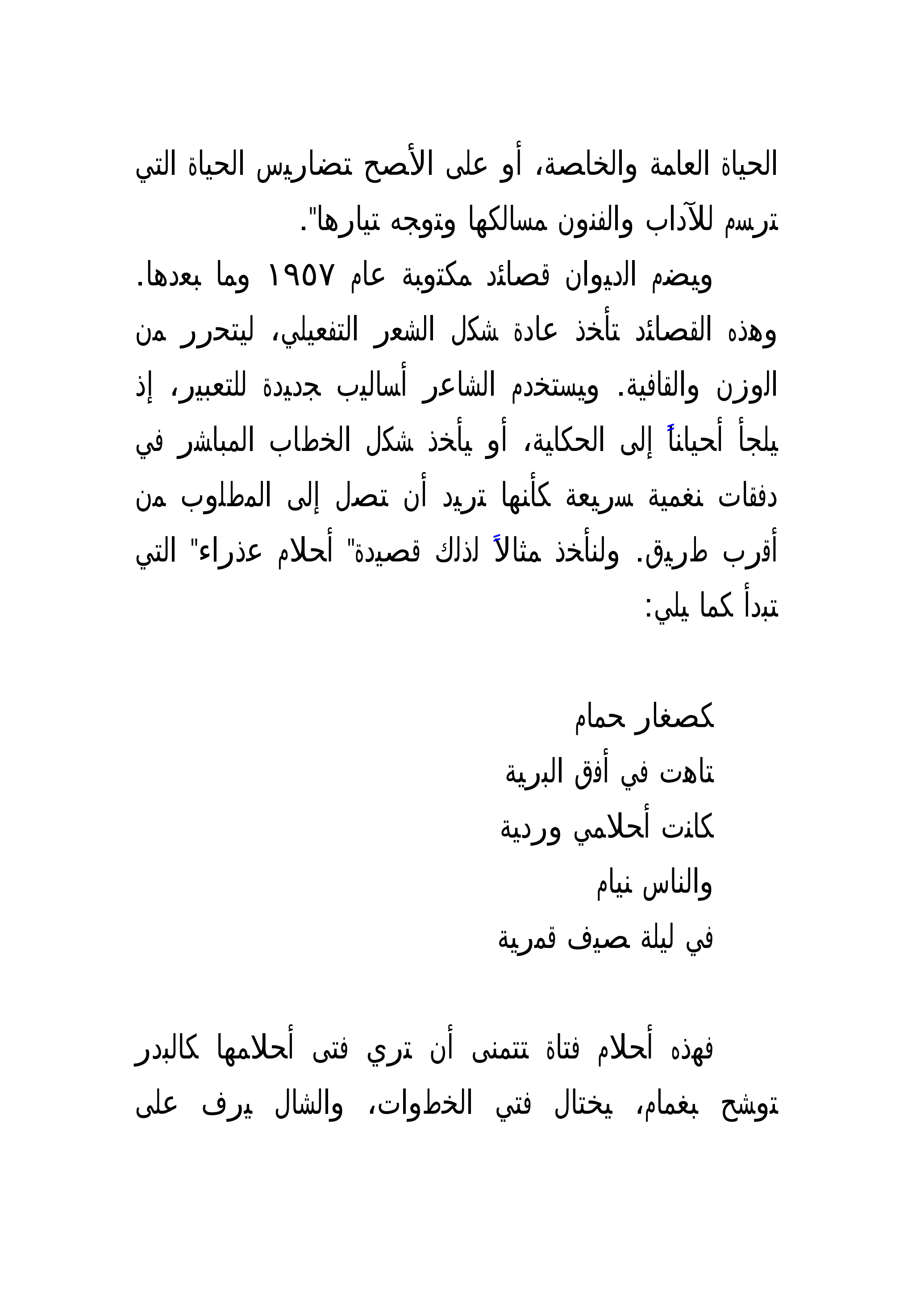
وفي هذا الديوان تكثر القصائد الوطنية، مثل" يا بلادي" و"الحرية" وقصيدة" فليقدموا" التي كُتبت وقوات الاستعمار تحتشد في قبرص قبل معركة ١٩٥٦،" وبور سعيد الخالدة". وبالديوان قصائد رومانسية خالصة مكتوبة في أعوام ٥١، ٥٢، ١٩٥٣. ولنتوقف عند قصيدة" ذكريات القرية" (ص ٢٦٤) التي تبدأ هكذا:

كانت لنا في القرية الغناء أيام عجيبة
ولت كما ولى الهناء مخلفاً فيها ندوبه

وكما هو واضح فإن هذه القصيدة تمتلئ بالحنين إلى ملاعب الطفولة، ظلة الليمون، والترعة السمراء، والبط يسبح في الماء.. إلخ ثم تختم القصيدة بنفس البيتين اللذين بدأت بهما. والقصيدة مكتوبة عام ١٩٥٣. ولا شك أنها تحمل أصداء في الشكل والمضمون من قصيدة محمد عبد المعطي الهمشري الشهيرة" النارنجة الذابلة" التي تقول:

كانت لنا عند السياج	ألف الغنـ ـاء
شجيرة	بظـ ـ ـ ـلها الزرزور
طفق الربيع يزورها	ويفيض منها في الحديقة
متخفياً	نـ ـ ـور
حتى إذا حل الصباح	فيها الزهو ر وزقزق
تنفست	العصفور
وسرى إلى أرض	نبأ الربيع وركبه
الحديقة كلها	المسـ ـحور
كانت لنا! يا ليتها	أو دام يهتف فوقها
دامت لنـ ـ ـا!	الزرزور

وهذا البيت الأخير يتكرر في نهاية المقاطع. ومما لاشك فيه أن الروح الرومانسية كانت تسري في وجدان كل الشعراء الرومانسيين. وكما يقول الدكتور محمد مندور في كتابه" الشعر المصري بعد شوقي" الحلقة الثالثة (ص ١١):" فإن الرومانسية كالكثير من مذاهب الأدب الأُخرى لم يفتعلها دعاتها الأوائل، بل تهيأت لها نفوس أو لاً بحكم ملابسات



الحياة العامة والخاصة، أو على الأصح تضاريس الحياة التي ترسم للآداب والفنون مسالكها وتوجه تيارها".

ويضم الديوان قصائد مكتوبة عام ١٩٥٧ وما بعدها. وهذه القصائد تأخذ عادة شكل الشعر التفعيلي، ليتحرر من الوزن والقافية. ويستخدم الشاعر أساليب جديدة للتعبير، إذ يلجأ أحياناً إلى الحكاية، أو يأخذ شكل الخطاب المباشر في دفقات نغمية سريعة كأنها تريد أن تصل إلى المطلوب من أقرب طريق. ولنأخذ مثالاً لذلك قصيدة" أحلام عذراء" التي تبدأ كما يلي:

كصغار حمام
تاهت في أفق البرية
كانت أحلامي وردية
والناس نيام
في ليلة صيف قمرية

فهذه أحلام فتاة تتمنى أن ترى فتى أحلامها كالبدر توشح بغمام، يختال فتي الخطوات، والشال يرف على

كتفيه.. إلخ. وفي قصيدة أُخرى مكتوبة عام ١٩٥٩ عنوانها" أغنيتان إلى عينيها" (ص ٢٩٣) نجد الشاعر يمزج فيها بين شعر الوجدان واستخدام الرمز. ولاشك أن هذه النزعة الوجدانية ما زالت تمثل امتداداً لما سبق، أما هذا التوجه الرمزي فقد جاء بتأثير الشعر الحر الذي امتدت مساحاته في أنحاء الوطن العربي في الخمسينيات، وإن كان كمال نشأت منذ بداياته، لديه وعي – كما اسلفت – بأهمية الرمز في الشعر الحديث. يقول في هذه القصيدة:

عيناك أم مراعٍ
صيفية النجوم
لم تعرف المطر
ولا أسى الغيوم
رحيبة.. رحيبة
كقلبك الرءوم
صديقها الحنان
والصفاء.. والسحرْ

فهذا التعبير" عيناك أم مراعٍ صيفية النجوم" رمزي بكل معنى الكلمة لأنه يقوم على ما سُمي في الشعر الحديث" الصورة الإيحائية" أي التي يكون فيها وجه الشبه بين المشبه والمشبه به مبهماً. وهذا على خلاف الصورة التقليدية التي يكون فيها وجه الشبه سهل التناول قريب المأخذ مثلما نقول:" شعر كالذهب" أي في الصفرة. أما تشبيه العينين هنا بالمراعي صيفية النجوم فيدخل بنا في مناطق إيحائية واسعة. وقد نظر لهذه المسألة (أي الصورة التقليدية والصورة الإيحائية والفرق بينهما) الناقد الإسباني كارلوس بوسو نيوفي كتاب مهم له هو " اللاعقلانية الشعرية" فضلاً عن كتب وأبحاث أُخرى. أما التوجه الرومانسي في الأبيات فنجده في هذه اللغة الممتزجة بالطبيعة والصادرة عن وجدان حار متدفق يرى في عينيها رحابة لا تختلف عما عليه قلبها الرءوم. بل إن الإرداف الذي حدث للصورة الإيحائية بعبارة" لم تعرف المطر/ ولا أسى الغيوم " قد اقتطع من تلك الصورة جزءاً من رمزيتها لتصب في شعر الوجدان مرة أُخرى.

ولا يتخلى كمال نشأت عن الوصف الحسي للمرأة، وهي الخاصية التي رصدها الدكتور محمد مندور في ديوان" رياح وشموع" عندما قال:" ولكن الناقد البصير الذي يعرف كيف يطبق مبدأ" أسلوب الرجل هو الرجل نفسه" تطبيقاً سليماً لابد أن يحس بالفارق الواضح بين غزل ناجي العاطفي الصافي وبين غزل كمال نشأت الشاب الذي يحرص في أو ل شبابه على الوصف الحسي للمرأة حيناً وعلى الغزل الإباحي الذي لم يعرفه ناجي حيناً آخر". وقد مثل الدكتور مندور لهذين الأمرين بأبيات. والآن نأخذ أبياتاً أُخرى من ديوان" أنشودة الطريق" من قصيدة" سوزانا" التي لم يضع لها الشاعر تاريخاً، وهي عادة لم تتخلف إلا قليلاً. يقول:

سـ ـ وزانا نخلة هيفاء في أرض الفراعين

ضفائرها حصاد الليل من سحر البساتين

ونهداها كعصفورين في عش الرياحين

وخطوتها صدى يندا‌ح مسحور الأرانين

هي الوكر الذي يغفو عليه سُهد إحساسي

فهل أبصـ ـ ـ رت يا قلب سواها فتنة الناس

فهذه أبيات تصلح لأن نمثل بها عن الوصف الحسي للمرأة وعن الإباحية في آن. ولاشك أن الإباحية في عرف د. محمد مندور وعند جيل كمال نشأت كان لها مفهوم يختلف عن المفهوم السائد الآن لدى أجيال الشباب. فهؤلاء يرون أنهم أحرار في أن يكتبوا عن أي شئ، حتى ولو دخل منطقة الابتذال. أما الدكتور محمد مندور فقد رأى إباحية في الأبيات التالية، مع أنها بمفهوم الزمن الحالي في غاية الاحتشام، تقول:

وتعالي إلى الفراش

لنلقى بين طياته هنئ المنام

عانقيني وقربي جسمك الدافئ حتى أرد برد الظلام

واسندي رأسك صدري ونامي بسيمة

الصغير إلى الأحلام

وابعثي نشوة الحياة ودفئاً من عطفك

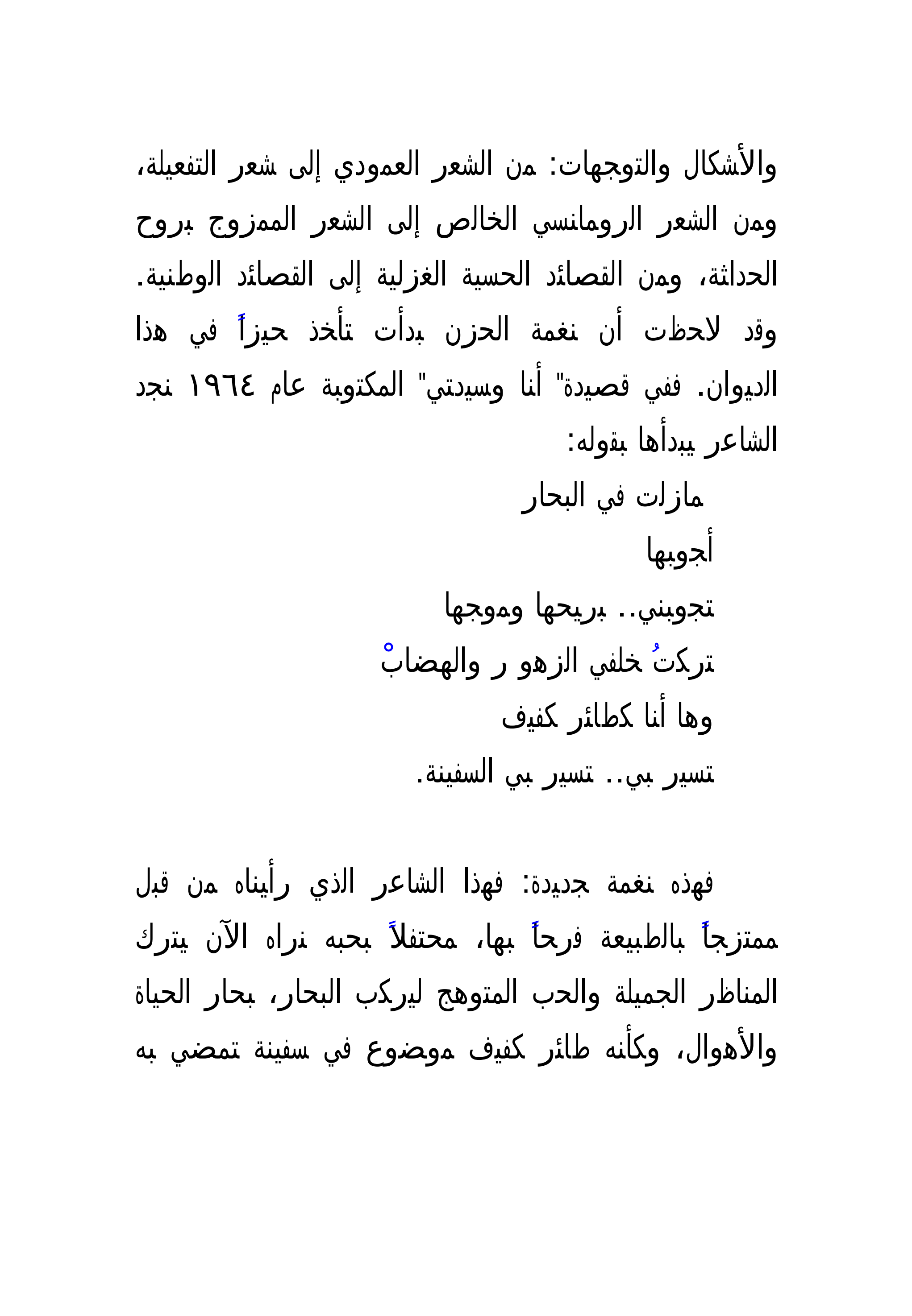
بجسمينا البسام

واجعلي غنوة السكون ترانيم سعود من صفوة النغام

وهكذا نجد ديوان" أنشودة الطريق" يجمع تجارب شتى تبدأ من أوائل الخمسينيات إلى نهايتها، ويشتمل علـى عـدد كبير من القصائد (٤٨ قصيدة) بين عمودية وتفعيلية، وبين رومانسية خالصة أو داخلة في أفق الحداثة. كـذلك لا نعـدم القصائد الوطنية المفعمة بالآمال، أو المدافعة عن حقوقنا في التحرر والثورة والوقوف ضد الاستعمار والهيمنة. إضـافة إلى قصائد الجهاد والكفاح أثناء حرب بـور سـعيد ١٩٥٦، والاحتفال بأعياد الوحدة، وعيد الجلاء، ومـزج كـل هـذا بمشاعر ذاتية خالصة تدخل في نطـاق التجربـة بمفهومهـا الرومانسـي الحـالم، المتوحـد مـع الطبيعـة ومع الكائنات.

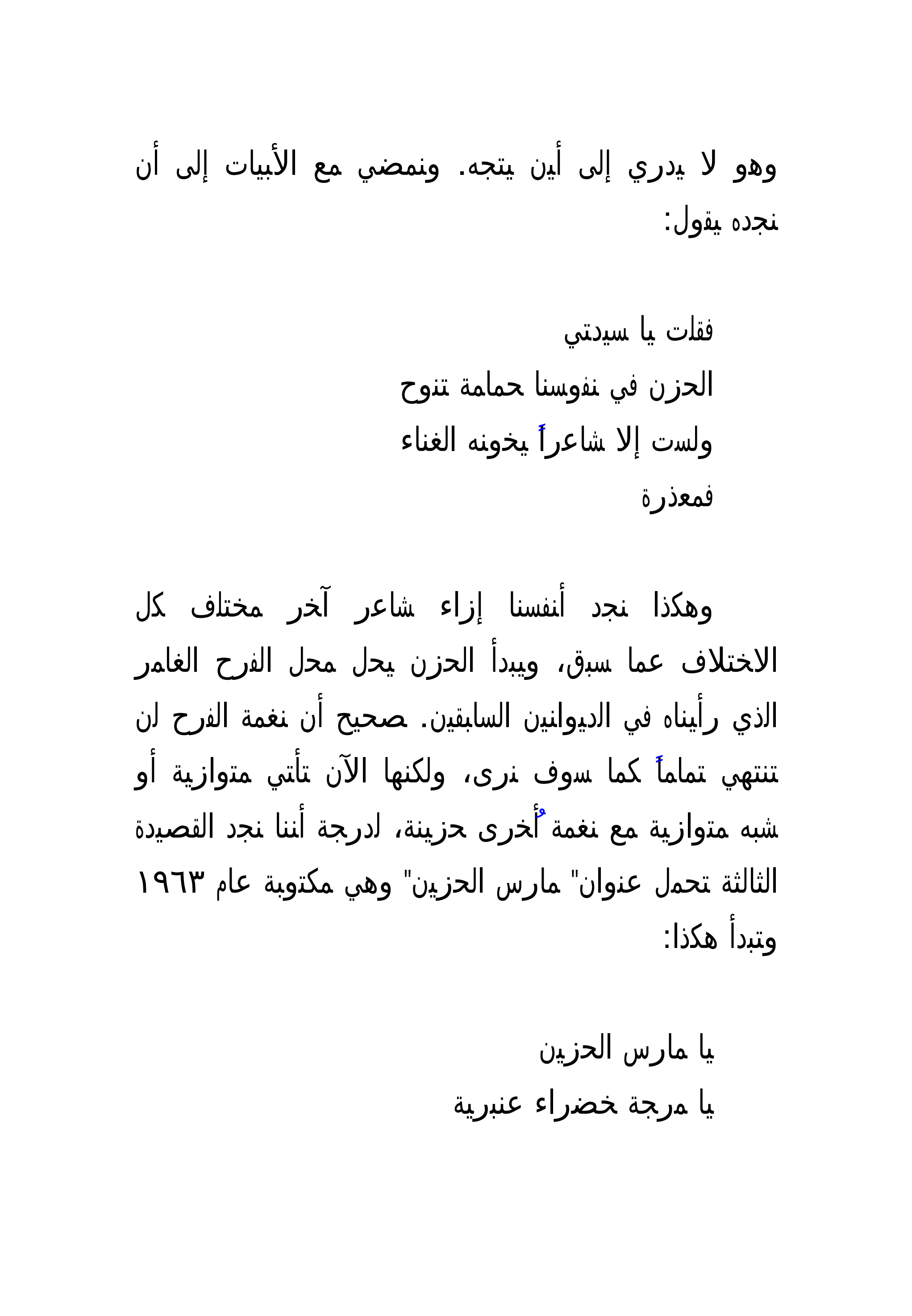
ماذا يقول الربيع؟

وهذا هو الديوان الثالث حسب الترتيب التاريخي. وقد ظهر عام ١٩٦٥. وهو في المجموعة يضم خمساً وأربعين قصيدة إضافة إلى خمس قصائد من شعر الصبا. وتتراوح تواريخ كتابة القصائد بين عامي ١٩٤٥، ١٩٦٤، ولهذا نجدها تشتمل على كثير من التجارب والرؤى


والأشكال والتوجهات: من الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة، ومن الشعر الرومانسي الخالص إلى الشعر الممزوج بروح الحداثة، ومن القصائد الحسية الغزلية إلى القصائد الوطنية. وقد لاحظت أن نغمة الحزن بدأت تأخذ حيزاً في هذا الديوان. ففي قصيدة" أنا وسيدتي" المكتوبة عام ١٩٦٤ نجد الشاعر يبدأها بقوله:

مازلت في البحار
أجوبها
تجوبني.. بريحها وموجها
تركتُ خلفي الزهو ر والهضابْ
وها أنا كطائر كفيف
تسير بي.. تسير بي السفينة.

فهذه نغمة جديدة: فهذا الشاعر الذي رأيناه من قبل ممتزجاً بالطبيعة فرحاً بها، محتفلاً بحبه نراه الآن يترك المناظر الجميلة والحب المتوهج ليركب البحار، بحار الحياة والأهوال، وكأنه طائر كفيف موضوع في سفينة تمضي به

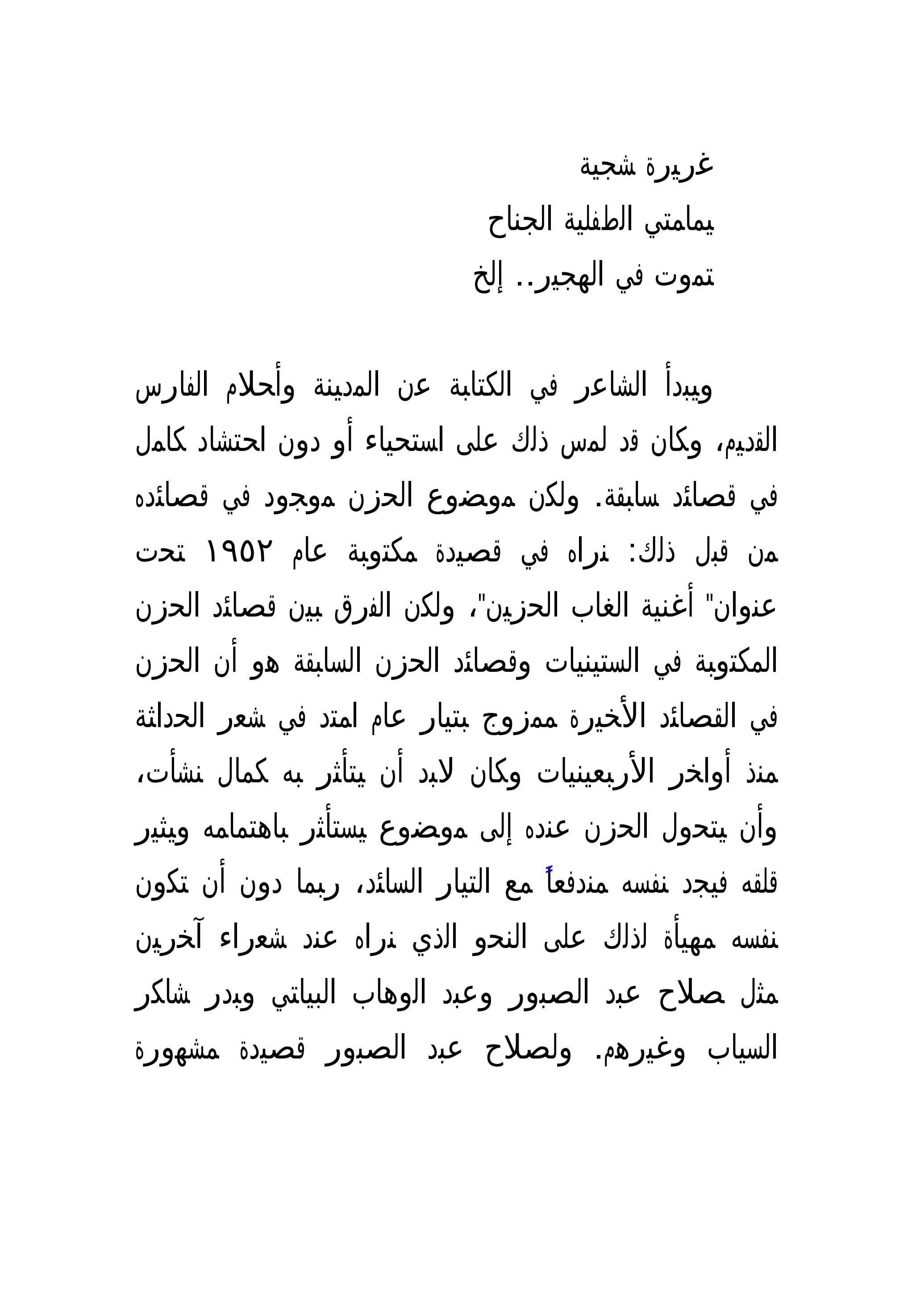


وهو لا يدري إلى أين يتجه. ونمضي مع الأبيات إلى أن نجده يقول:

فقات يا سيدتي
الحزن في نفوسنا حمامة تنوح
ولست إلا شاعراً يخونه الغناء
فمعذرة

وهكذا نجد أنفسنا إزاء شاعر آخر مختلف كل الاختلاف عما سبق، ويبدأ الحزن يحل محل الفرح الغامر الذي رأيناه في الديوانين السابقين. صحيح أن نغمة الفرح لن تنتهي تماماً كما سوف نرى، ولكنها الآن تأتي متوازية أو شبه متوازية مع نغمة أُخرى حزينة، لدرجة أننا نجد القصيدة الثالثة تحمل عنوان" مارس الحزين" وهي مكتوبة عام ١٩٦٣ وتبدأ هكذا:

يا مارس الحزين
يا مرجة خضراء عنبرية



غريرة شجية
يمامتي الطفلية الجناح
تموت في الهجير.. إلخ

ويبدأ الشاعر في الكتابة عن المدينة وأحلام الفارس القديم، وكان قد لمس ذلك على استحياء أو دون احتشاد كامل في قصائد سابقة. ولكن موضوع الحزن موجود في قصائده من قبل ذلك: نراه في قصيدة مكتوبة عام ١٩٥٢ تحت عنوان" أغنية الغاب الحزين"، ولكن الفرق بين قصائد الحزن المكتوبة في الستينيات وقصائد الحزن السابقة هو أن الحزن في القصائد الأخيرة ممزوج بتيار عام امتد في شعر الحداثة منذ أواخر الأربعينيات وكان لابد أن يتأثر به كمال نشأت، وأن يتحول الحزن عنده إلى موضوع يستأثر باهتمامه ويثير قلقه فيجد نفسه مندفعاً مع التيار السائد، ربما دون أن تكون نفسه مهيأة لذلك على النحو الذي نراه عند شعراء آخرين مثل صلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب وغيرهم. ولصلاح عبد الصبور قصيدة مشهورة

عنوانها" الحزن" من ديوانه الأول " الناس في بلادي" مطلعها:

يا صاحبي، إني حزين
طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المباح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شاياً في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق.

ولأن هذا الديوان – كما أسلفت – يضم قصائد من المرحلة الأولى للشاعر نجد قصيدة يتمثل فيها الشعر الحسي الإباحي خير تمثيل، هي قصيدة " النهد البرعم" المكتوبة عام ١٩٥٢. ولأنها قصيرة يحسن أن ننقلها هنا كاملة. تقول:

نهدك البرعم لما تشرب الأنظارُ حسنه

مثل عصفور صغير هم أن يترك غصنه

يا خفوقاً أشقر النبض.. كفي المحروم أنه

أنت أشواقي ربيع كورت في الصدر جنة

أنت فجر جسد ا رؤاه المطمئنة

فاستوت نهداً خجولاً يُغرق الأبصار منة

يا شعاعاً من كوى السحر أزلْ هذي الدجنة

وابعث النشوة في هذى الأحاسيس المسنة

قلت إن الحسن مسماح فصاح القلب.. إنه

نحن إذن في هذا الديوان نقع على قصائد من هذا النوع، وقصائد أُخرى عن" صيحة الكفاح" قبل معركة بور سعيد، و" نشيد النصر" بعد المعركة، وغيرها من القصائد الوطنية، إضافة إلى القصائد الرومانسية، والقصائد المتأثرة بتيار الشعر الحر وغيرها. ويختم الشاعر هذا الديوان بخمس قصائد من شعر الصبا لا يضع لها الشاعر تواريخ كتابة فيما عدا قصيدة واحدة مكتوبة عام ١٩٤٥، وهي كلها قصائد رومانسية في الحب والهيام، نقتطع منها هذه الأبيات الأخيرة من قصيدة" جاء المساء" (ص ١٩٨) التي تقول:

جاء المساء فهل علمت بما أُلاقي في المساء
الذكريات تموج في قلبي كأطياف الضياء
وتعيش في خلدي وتخطر راقصات في سمائي
عبثاً أفكر في غدٍ لأعيش في حلم الرجاء
أين الفرار وذكرياتك يا حبيبة في دمائي
جاء المساء فهل علمت بما ألاقي في المساء

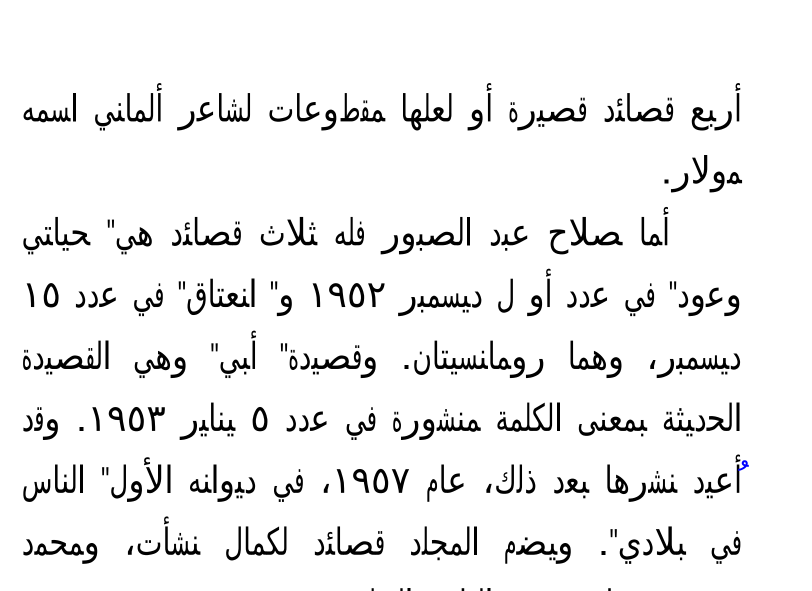
فهذه أبيات لو لم يقل لنا الشاعر إنها من شعر الصبا لعددناها ضمن تجربته الشعرية الرومانسية الناضجة التي جعلته يتفق مع الشعراء الإبتداعيين في الخصائص العامة التي تميزهم، ويختلف عنهم في خصائص تُنسب إليه وحده بوصفه شاعراً يحفر لنفسه مجراه الخاص في التيار الشعري المتدفق.

عبد المنعم عواد يوسف
والقصائد المنمنمات

عبد المنعم عواد يوسف من أوائل الشعراء المصريين الذين كتبوا قصيدة الشعر الحر بمفهومها الحديث. ومن تتبعي لما كتب من قصائد في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن الماضي أستطيع أن أقول إن عام ١٩٥٢ هو الذي شهد البدايات الحقيقية للقصيدة الحديثة في مصر، وإن كانت قد سبق ذلك محاولات عام ١٩٥١ من أهمها قصيدة عبد الرحمن الشرقاوي المشهورة" من أب مصري إلى الرئيس ترومان". لكن عام ١٩٥٢، على أية حال، كان شاهداً على مولد أو ل قصيدتين حديثتين لصلاح عبد الصبور هما قصيدة" الرحلة" وقصيدة" أبي" [(١)] وإذا كانت الأحكام في مجال الكتابة الأدبية – وخاصة النقد – لا ينبغي أن تكون مطلقة، بل لابد أن تترك هو امش للمراجعة وللتراكم الكمي للمعلومات التي تؤدي في العادة إلى تركم كيفي وفقاً لنظرية المؤرخ جورج فابر [(٢)]، أقول إذا كان الأمر كذلك فإني سوف ألجأ إلى ما يُسمى في التنظيرات

النقدية الحديثة" العينة" CORPUS وهي تُشبه ما يُعرف في السياسة" استطلاعات الرأي" بمعنى أن تلجأ إلى شريحة معينة من خلالها يمكن أن تصل إلى نسب واقعية أو على الأقل قريبة جداً من الواقع. والعينة فيما نحن بصدده تتمثل في ذلك المجلد المهم الذي أصدرته الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية بمناسبة احتفال المجلس الأعلى للثقافة بمرور الذكرى الثلاثين للأديب محمد فريد أبو حديد (١٨٩٣ – ١٩٦٧). وهذا المجلد الذي قدم له الدكتور محمود فهمي حجازي يضم ستة أعداد من مجلة" الثقافة" خلال الفترة من أو ل ديسمبر ١٩٥٢ إلى ٥ يناير ١٩٥٣، وهذه هي الأعداد الأخيرة من المجلة، التي صدر منها منذ الثالث من يناير سنة ١٩٣٩ سبعمائة واثنان وثلاثون عدداً لعبت دوراً مهماً في الحياة الثقافية في مصر خلال تلك الفترة وكان يكتب فيها كبار كتاب العصر، إضافة إلى جيل الشباب الجديد الذي بدأ يظهر منذ أواخر الأربعينيات.

في هذا المجلد، أو هذه الأعداد الستة، نجد قصائد مترجمة لوليم بليك، وجوته، وت. س. إليوت، إضافة إلى



أربع قصائد قصيرة أو لعلها مقطوعات لشاعر ألماني اسمه مولار.

أما صلاح عبد الصبور فله ثلاث قصائد هي" حياتي وعود" في عدد أو ل ديسمبر ١٩٥٢ و" انعتاق" في عدد ١٥ ديسمبر، وهما رومانسيتان. وقصيدة" أبي" وهي القصيدة الحديثة بمعنى الكلمة منشورة في عدد ٥ يناير ١٩٥٣. وقد أُعيد نشرها بعد ذلك، عام ١٩٥٧، في ديوانه الأول" الناس في بلادي". ويضم المجلد قصائد لكمال نشأت، ومحمد محمود عماد، وعبد القادر القط، وسعد دعبيس، وحسن فتح الباب، وأحمد احمد العجمي، وعبد القادر رشيد الناصري، وأحمد كمال زكي، وإبراهيم ناجي، وكلها قصائد رومانسية. وبالمجلد قصيدة لعز الدين إسماعيل عنوانها" العملاق" في عدد ١٥ ديسمبر ١٩٥٢ وهي قصيدة حديثة. وقصيدة لعبد المنعم عواد يوسف هي" الكادحون" في عدد ٢٢ ديسمبر ١٩٥٢ وهي أيضاً حديثة. وأنا عندما أقول حديثة أقصد أنها تحمل خصائص الشعر الجديد، وبعيدة إلى حد كبير عن المفاهيم الرومانسية للشعر. وعندما أقول رومانسية أقصد أن التجربة مازالت متغلغلة في الجو الرومانسي بدءاً من الموقف

الشعري والانطلاق في أجواء الخيال، وما يحمل من تهو يمات، وذهول، وانسحاق في عالم الحب، ولجوء إلى الشكوى والأنين أو مكابدة الإحباط، وانتهاء بالمعجم الشعري الذي يتراسل مع هذه الرؤية الرومانسية المحلقة.

نستطيع إذن أن نقول إن الأعداد الستة الأخيرة من مجلة" الثقافة" وبها عدد لا بأس به من القصائد لم تقدم إلا ثلاث قصائد حديثة هي" أبي" لصلاح عبد الصبور، و" الكادحون" لعبد المنعم عواد يوسف، و" العملاق" لعز الدين إسماعيل. ولعل بعض الأعداد السابقة من المجلة سواء في عام ١٩٥٢ نفسه أو في أعوام سابقة شهدت ظهور بعض القصائد الحديثة، ومن ثم يمكن أن يشوب كلامنا بعض التقصير، لأنه كان ينبغي أن نعود إلى كل أعداد المجلة، ولكننا لا نستطيع الآن أن نفعل ذلك، لأسباب كثيرة من بينها:

١- أن هذه المهمة إحصائية تحتاج إلى دراسة موسعة، وربما تصلح لأطروحة ماجستير أو دكتوراة.

٢- أن القضية الأساسية فيما نحن بصدده ليست هي: من الذي بدأ؟، وإنما كان كلامنا منذ البداية واضحاً إذ قلنا إن

عبد المنعم عواد يُعد من أوائل الشعراء المصريين الذين كتبوا قصيدة الشعر الحر بمفهومها الحديث.

٣- أيضاً ليست المسألة في نظرنا هي من الذي بدأ، ولكن في المقام الأول من الذي استمر، ومن ثم فإن كثيرين ممن ذكرنا أسماءهم فيما سبق بوصفهم شعراء قد توقفوا عن كتابة الشعر، وعُرِفوا في مجالات أخرى مثل النقد الأدبي، ولا يكاد يذكرهم أحد الآن على أنهم شعراء.

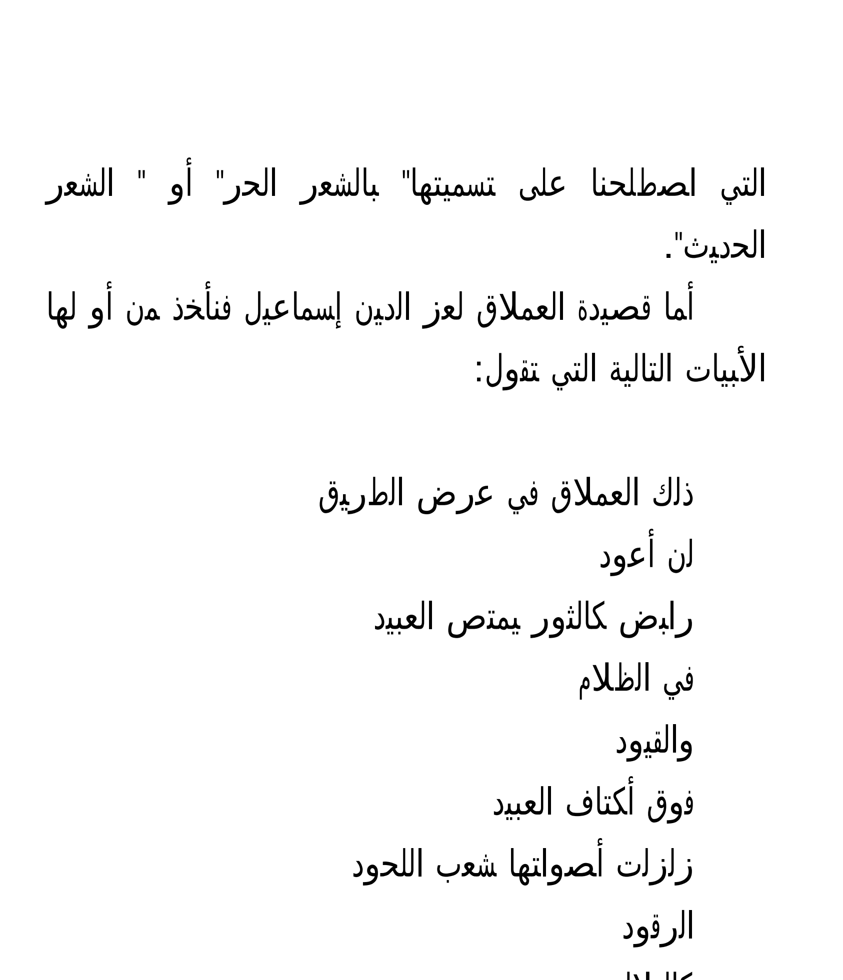
ويبقى أن نتوقف قليلاً عند القصائد الثلاث المذكورة لنرى ما تنطوي عليه كل منها من جوانب حديثة. فقصيدة" أبي" لصلاح عبد الصبور _ وقد سبق أن استخرجنا ما فيها من عناصر حديثة في دراسة عنه – تبدأ هكذا:

وأتي نعي أبي هذا الصباح
نام في الميدان مشجوج الجبين
حوله الذؤبان تعوي والرياح
ورفاق قبلوه خاشعين
وبأقدام تجر الأحذية
وتدق الأرض في وقع منفر

طرقوا الباب علينا

وأتى نعي أبي

ولا بأس من أن نعيد بعض ما ذكرناه فنقول: إن في هذه القصيدة جسارة في استخدام اللغة على طريقة ت. س. إليوت، ومن ثم لم يعد منفراً أن نقرأ بيتاً يقول: وبأقدام تجر الأحذية. وهناك كذلك اللغة التي تجمع بين السرد القصصي، والصورة (وتسال/ من ضياء الشمس موعد)، والوصف الشعري (كان فجراً موغلاً في وحشته/ مطر يهمي وبرد وضباب/ ورعود قاصفة) وإذا كان السرد القصصي يعكس عناصر العالم الواقعي الذي صار مجالاً للقصيدة الحديثة، فإن الإيحاء الشعري، والوصف، والصورة ينقل اللغة إلى مستوى آخر يعلو على المستوى الواقعي، ويمثل نوعاً من الانحراف DESVIACIÓN عن اللغة النمطية. ولاشك أن هذه الخصائص وغيرها كانت بداية مهمة جداً لكتابة قصائد مختلفة عما كان يُكتب من قبل، ومن ثم دخلنا أو دخل شعرنا في مرحلة جديدة تؤسس لذائقة مختلفة ورؤية مختلفة هي



التي اصطلحنا على تسميتها" بالشعر الحر" أو " الشعر الحديث".

أما قصيدة العملاق لعز الدين إسماعيل فنأخذ من أو لها الأبيات التالية التي تقول:

ذلك العملاق في عرض الطريق

لن أعود

رابض كالثور يمتص العبيد

في الظلام

والقيود

فوق أكتاف العبيد

زلزلت أصواتها شعب اللحود

الرقود

كالتلال

كالحصيد

خلف حافات الطريق

لن أعود

سُد من خلفي الطريق

كيف أمضي؟ أين مصباح الطريق؟
الظلام
يا إلهي..... لن أعود

فهذه قصيدة حديثة في مبناها، وفي إيقاعاتها التي تقوم على وحدة التفعيلة حتى لنجد البيت تفعيلة واحدة" فاعلاتن" بعللها وزحافاتها وما إلى ذلك. وهي حديثة في رؤيتها التي تستند استناداً قوياً على الواقع، وهذه من أبرز سمات الشعر الحديث، بعد أنه تخلى عن العاطفة المفرطة، والتهويمات الرومانسية، والانطلاق في سبحات الخيال. وهي حديثة بتوظيفها للعنصر الدرامي بكل ما ينطوي عليه من صراع ومجابهة:

سوف أمضي في الطريق
نحو عملاق مريد
هاله الصيد الجديد

وهي حديثة بنزوعها نحو التمرد والثورة والتحدي، ومواجهة قوى الظلام، وعودة الوعي، ونهو ض الطبقة المطحونة الممثلة هنا في العبيد:

وصحا من خلف حافات الطريق
النيام
في الظلام
والعبيد
خلعوا ذل القيود.

وأخيراً نأتي إلى قصيدة" الكادحين" لعبد المنعم عواد يوسف فنجدها، من عنوانها تمضي على نفس المنهج، وإن كانت لا تأخذ نفس الخط الذي رأيناه من قبل في قصيدة عز الدين إسماعيل وإنما تلجأ إلى نوع آخر من إيقاظ الوعي والدعوة إلى التمرد والثورة يتمثل في وصف حالة هؤلاء الكادحين، وما يُكابدون من عسر ومشقة وذل. تقول الأبيات الأولى:

الكادحون..

عادوا.. إلى أكواخهم.. عند المغيب..

ووراءهم.. قد خلفوا الحقل الحبيب..

يتعاقبون..

عادوا.. وفي نظراتهم ذل السنين..

عادوا.. وبين ضلوعهم هم دفين..

يتتابعون..

والبؤس.. يبدو في اختلاجات العيون..

ونمضي مع القصيدة فنجد الشاعر يُسهب في وصف أو ضاع هؤلاء الناس، بعد أن اعترف بأنه واحد منهم:

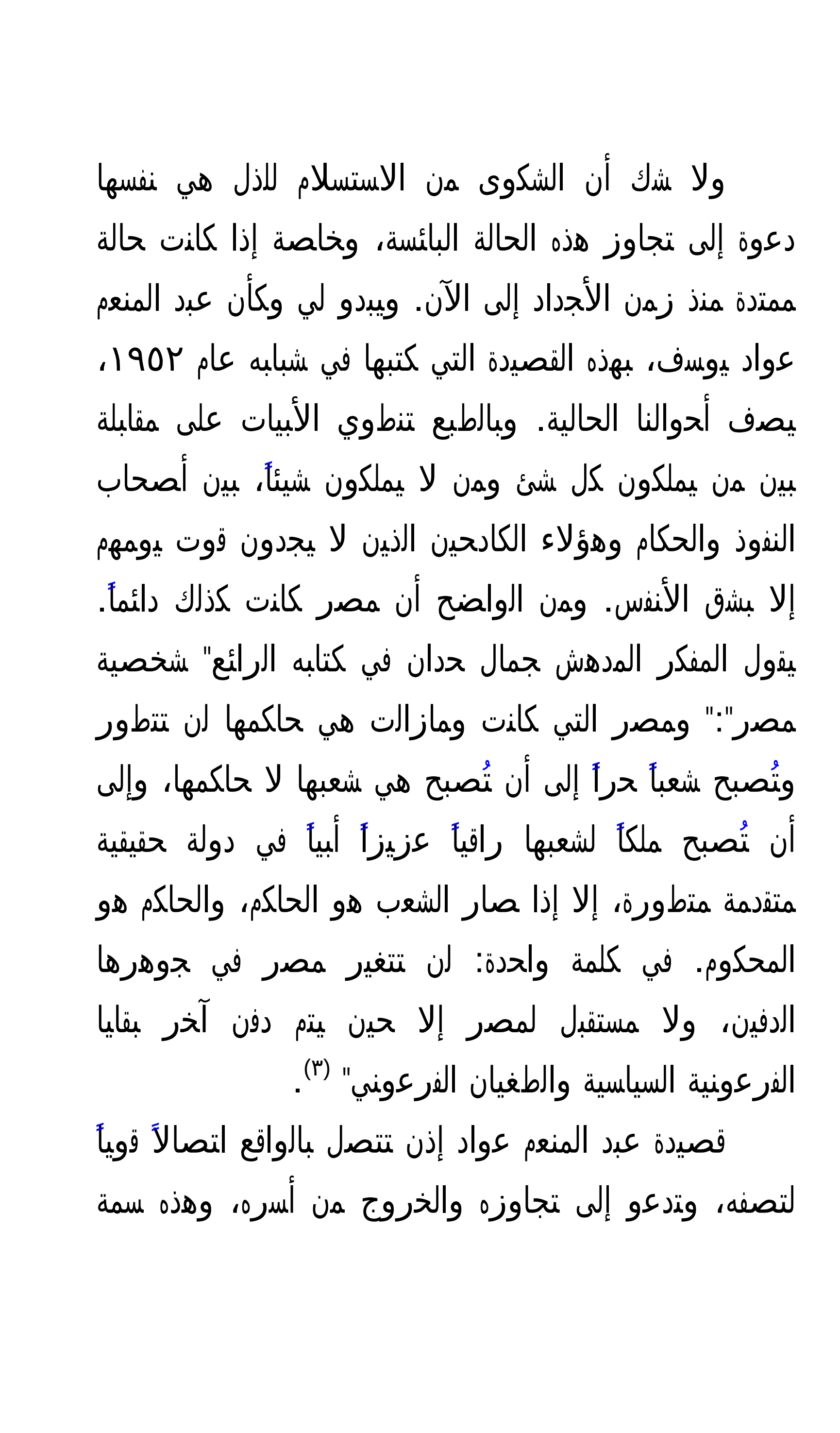
وأنا.. أعود..

متكاسلاً.. مثلي.. كمثل العائدين

الراكنين لذلهم.. مستسلمين..

مثل الجدود..

كانوا.. كذاك مثلنا.. مستعبدين



ولا شك أن الشكوى من الاستسلام للذل هي نفسها دعوة إلى تجاوز هذه الحالة البائسة، وخاصة إذا كانت حالة ممتدة منذ زمن الأجداد إلى الآن. ويبدو لي وكأن عبد المنعم عواد يوسف، بهذه القصيدة التي كتبها في شبابه عام ١٩٥٢، يصف أحوالنا الحالية. وبالطبع تنطوي الأبيات على مقابلة بين من يملكون كل شئ ومن لا يملكون شيئاً، بين أصحاب النفوذ والحكام وهؤلاء الكادحين الذين لا يجدون قوت يومهم إلا بشق الأنفس. ومن الواضح أن مصر كانت كذلك دائماً. يقول المفكر المدهش جمال حدان في كتابه الرائع" شخصية مصر":" ومصر التي كانت ومازالت هي حاكمها لن تتطور وتُصبح شعباً حراً إلى أن تُصبح هي شعبها لا حاكمها، وإلى أن تُصبح ملكاً لشعبها راقياً عزيزاً أبياً في دولة حقيقية متقدمة متطورة، إلا إذا صار الشعب هو الحاكم، والحاكم هو المحكوم. في كلمة واحدة: لن تتغير مصر في جوهرها الدفين، ولا مستقبل لمصر إلا حين يتم دفن آخر بقايا الفرعونية السياسية والطغيان الفرعوني" [٣].

قصيدة عبد المنعم عواد إذن تتصل بالواقع اتصالاً قوياً لتصفه، وتدعو إلى تجاوزه والخروج من أسره، وهذه سمة

من سمات القصائد الحديثة، يُضاف إليها سمات أُخرى مثل هذا التنويع في الوزن القائم على أساس التفعيلة، وإن كان يقترب إلى حدٍ كبير من التقسيم المقطعي الذي يشبه بناء الموشحات. أيضاً هناك تجديد في المعجم اللغوي بحيث يقترب من لغة الحياة اليومية ومن عناصر الواقع، على نحو ما نقرأ في الأبيات التالية:

عند الصباح..
سأبيع نعجتي الكبيرة.. والخراف..
لتكون.. مهراً..للعروس وللزفاف..
زين الملاح..

وتنتهي القصيدة نهاية يائسة، مما يجعلني أفكر في أن الشاعر كتبها قبل يوليو١٩٥٢، أي قبل قيام الثورة في ٢٣ يوليو، لأننا نعلم أن قيام الثورة أعطى لدى الجميع أملاً في الخروج من حالة الموات واليأس التي كانت تعيش فيها البلاد، أو لعل أهداف الثورة لم تكن قد اتضحت بعد عندما كتب الشاعر قصيدته ولهذا ختمها بالمقطع التالي:

الكادحون..

عادوا.. إلى أعمالهم.. عند الصباح..

وأنا اسير مردداً.. لحن النواح..

لحن الشجون..

لا شئ في قلبي.. سوى اليأس الجهوم..

لا شئ في صدري..سوى تلك الكلوم..

أنا لن.. أكون..

وغداً.. تبددني الرياح.. فلا أكون..

نهاية متشائمة بلا شك، لكن من الواضح أن الظروف في ذلك الوقت كانت ترشح لذلك. ونحن إذا رجعنا إلى دواوين تلك المرحلة نجد هذه السمة هي الغالبة. يقول الشاعر صالح الشرنوبي (١٩٢٤-١٩٥١) في قصيدة عنوانها" يا شرق":

أمم كأطراف	إرث على نُوب الحياة
الجـذيم فناؤها	موزع

أبناؤها الغرباء في أو طانهم   كف مصـ ـ ـفقة وأذن تسـ ـ ـمع

ويقول في قصيدة أُخرى عنوانها "شجن" يتمنى فيها الموت:

رباه إن يكـ ـن الآتـ ـ ـ ـي   فمد حبل الردى من

كسـ ـ ـ ـ ـ ـ ـابقه   حبل أنفاسي

أفنيت عمري في الأرجاس أقربها   فهل تزيد على الأيام أرجاسـ ـ ـي [٤]

وفي قصيدة الكادحون لعبد المنعم عواد تطل علينا هذه الروح الجماعية التي غزت القصيدة الحديثة بعد ذلك، ولهذا نجد الصيغة السائدة هي صيغة الجمع، ولا يلجأ الشاعر لصيغة المفرد إلا عندما يتحدث عن نفسه بوصفه عضواً في هذه الجماعة. وكل هذه الخصائص تؤكد الطابع الحديث لهذه القصيدة. وهكذا دبجتُ الصفحات السابقة لأبرهن على الحكم

الذي أصدرته في مطلع هذه الدراسة وهو أن عبد المنعم عواد يُعد من أوائل الشعراء المصريين الذين كتبوا قصيدة الشعر الحر بمفهومها الحديث. وسوف ترسخ قدم هذا الشاعر بعد ذلك في هذا التيار بدواوينه التي توالت [(5)]، ورؤاه التي تطورت، خاصة وأن كثيرين ممن بدءوا معه شغلتهم مهمات أُخرى، وبرزوا في أجناس أدبية غير الشعر.

ديوان" المنمنمات"

لهذا الديوان عنوان جانبي هو " مختارات من قصار القصائد"، وهي قصائد كتبها عبد المنعم عواد يوسف خلال السنوات الأخيرة، وخاصة خلال حقبة التسعينيات من القرن الماضي. وهذا الديوان يدل على اهتمام هذا الشاعر بتجديد قصيدته وعدم التوقف عند مرحلة محددة. ويمكن تقسيم الديوان، من حيث الشكل إلى قسمين:

١- قصائد مكونة من مقاطع أو عدد من القصائد القصيرة ويبلغ عددها إحدى عشرة قصيدة، تتنوع عناوينها بين" تنويعات" أو " قصائد قصيرة" أو " صور" أو " رباعية همزية" أو " منمنمات شعرية" وقد يكون لها عنوان يضمها

جميعاً أي يضم مقطوعاتها مثل" الحب.. والسلام"، أو " العزف على وتر واحد".

٢- والنوع الثاني قصائد قائمة بذاتها ومعظمها قصير، وإن كان بعضها يطول ويتكون من مقاطع، وعددها أربع عشرة قصيدة.

وسوف نتوقف عند بعض القصائد من النوع الأول ثم ننتقل إلى النوع الثاني في محاولة لاكتشاف خصائص الكتابة الشعرية عند عبد المنعم عواد يوسف في هذه المرحلة الأخيرة من إنتاجه الشعري.

تبدأ قصيدة" الحب.. والسلام" بالمقطع القصير التالي:

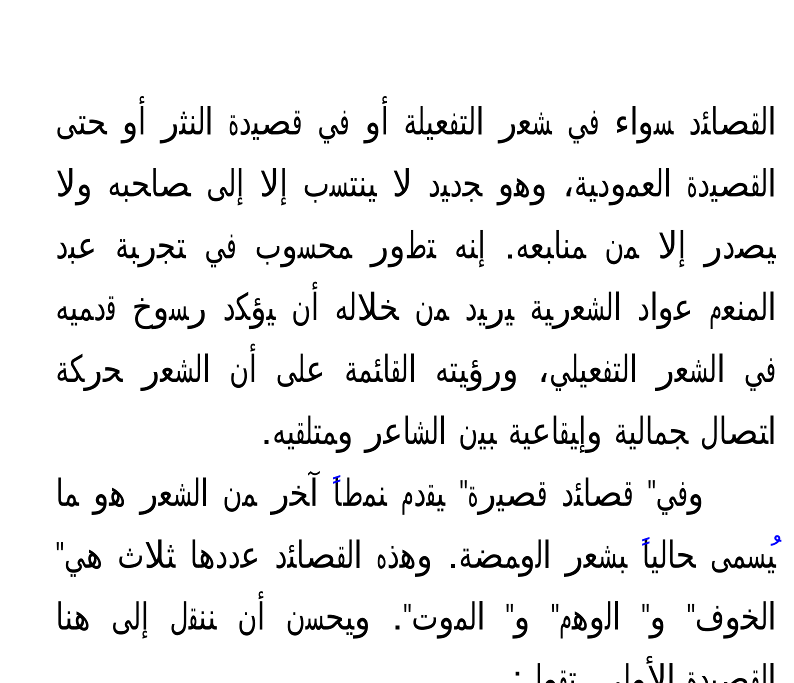
وحينما أغمضتُ عينيا

أستقبل الموتا..

أتيتني أنتا.

ثم يتلو ذلك مقطع أطول مكون من اثني عشر بيتاً، يليه المقطع الثالث والأخير ويتكون من ستة وعشرين بيتاً. والقصيدة محكمة من حيث البناء، والأسلوب، والرؤية. وفيها تفاؤل ورغبة حارة في الخروج من المأزق. وقد أخذت شكل القصة المبهمة، محسوبة الخطوات. فقد ظن أن الآتي الذي

سوف ينقذه من ورطته هو الموت، فتهيأ له بإغماض عينيه، ولكنه فوجئ بأنه ليس الموت، وإنما هو كائن صبوح الوجه، يجتلي سمتاً، وصوته دافئ النبرات. وعندما دخل شاع الصحو وذاع العطر، ونبت الزهر في الدهاليز وفي الحجرات ورداً ونسريناً. وقد مكث هذا الآتي عنده مثلما شاء، ورحل وقتما شاء، ولكن رحيله خلف وراءه البُرء بعد أن ملأت روحه البيت. وتعود القصة مرة أخرى إلى نقطة البداية، ومن ثم فإنها تأخذ بما نسميه في النقد القصصي" البنية الدائرية" أي التي تنتهي بمثل ما بدأت، وكأنما انتهت لتبدأ من جديد. وبهذا تكون القصيدة قد استفادت من التقنية القصصية سواء في البناء أو العرض أو المضمون أو الرؤية، وإن ظلت تحتفظ بموسيقاها القوية، وقوافيها الرنانة، ومقاطعها التي تأخذ شكل التوقيع المحسوب. ثم هناك الإبهام والتحليق الشعري وكل هذه سمات تمنح القصيدة أبعاداً شعرية متميزة. فهذا إذن نمط من الشعر يقدمه لنا عبد المنعم عواد في هذا الديوان الجديد، وهو نمط يحمل تجارب سنوات طويلة قضاها الشاعر يواصل إنتاجه ويتابع ما يُستجد، وهذا هو الجديد الذي يأتي به الشاعر في وقت تنوعت فيه صور



القصائد سواء في شعر التفعيلة أو في قصيدة النثر أو حتى القصيدة العمودية، وهو جديد لا ينتسب إلا إلى صاحبه ولا يصدر إلا من منابعه. إنه تطور محسوب في تجربة عبد المنعم عواد الشعرية يريد من خلاله أن يؤكد رسوخ قدميه في الشعر التفعيلي، ورؤيته القائمة على أن الشعر حركة اتصال جمالية وإيقاعية بين الشاعر ومتلقيه.

وفي" قصائد قصيرة" يقدم نمطاً آخر من الشعر هو ما يُسمى حالياً بشعر الومضة. وهذه القصائد عددها ثلاث هي" الخوف" و" الوهم" و" الموت". ويحسن أن ننتقل إلى هنا القصيدة الأولى. تقول:

خوفي من خوفي،
يُسلمني للخوفِ، فأخافْ.
يا أُلطف الألطَافْ
ماذا يغنمُ إنسان خوافْ؟
إلا أن يقف كما وقف رجال عند الأعرافْ
لا هو دخل الجنةَ،

فاستمتع بنمير وقطافْ.

ولا هو دخل النار،

فلاقى ما روعه عُمراً،

وأخافْ

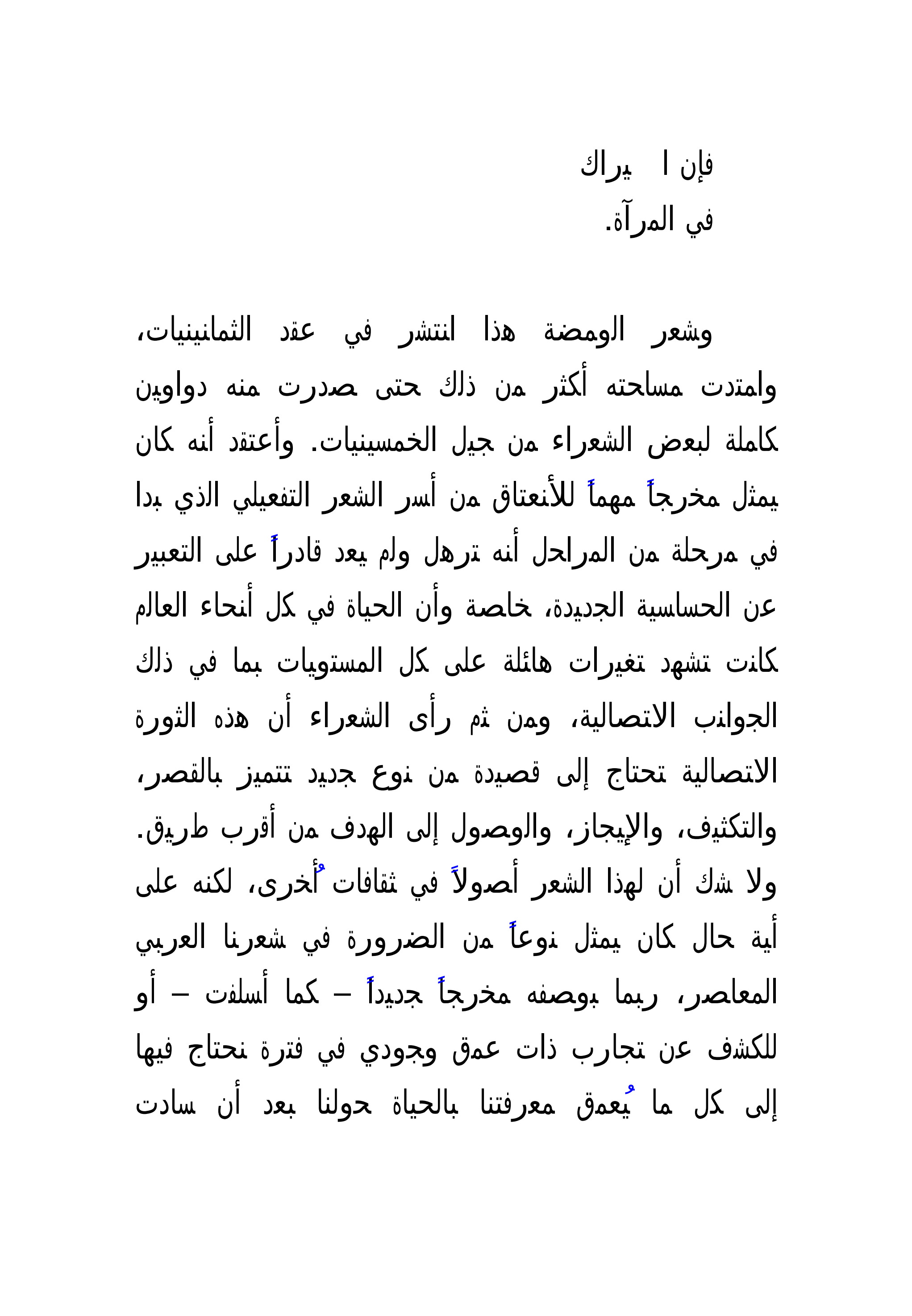
فهذه القصيدة تبدو وكأنها تنويع على البيت المشهور:

إذا أنت لم تنفع فضُر فإنما   يكون الفتى كيما يضر وينفعُ

وهي – كما قلت – من شعر الومضة الذي يلتقط معنى شارداً فيحوله إلى حكمة وجودية شعرية. وقد سبق أن درست هذا النمط من الشعر بشكل موسع في دراسة لي عن ديوان" بستان عائشة" للشاعر عبد الوهاب البياتي [٦]، الذي نأخذ منه القصيدة التالية:

وجهك في المرآة وجهان

فلا تكذب



فإن ا يراك
في المرآة.

وشعر الومضة هذا انتشر في عقد الثمانينيات، وامتدت مساحته أكثر من ذلك حتى صدرت منه دواوين كاملة لبعض الشعراء من جيل الخمسينيات. وأعتقد أنه كان يمثل مخرجاً مهماً للأنعتاق من أسر الشعر التفعيلي الذي بدا في مرحلة من المراحل أنه ترهل ولم يعد قادراً على التعبير عن الحساسية الجديدة، خاصة وأن الحياة في كل أنحاء العالم كانت تشهد تغيرات هائلة على كل المستويات بما في ذلك الجوانب الاتصالية، ومن ثم رأى الشعراء أن هذه الثورة الاتصالية تحتاج إلى قصيدة من نوع جديد تتميز بالقصر، والتكثيف، والإيجاز، والوصول إلى الهدف من أقرب طريق. ولا شك أن لهذا الشعر أصولاً في ثقافات أُخرى، لكنه على أية حال كان يمثل نوعاً من الضرورة في شعرنا العربي المعاصر، ربما بوصفه مخرجاً جديداً – كما أسلفت – أو للكشف عن تجارب ذات عمق وجودي في فترة نحتاج فيها إلى كل ما يُعمق معرفتنا بالحياة حولنا بعد أن سادت

السطحية، وتجذر الاستسهال، وتنامى الانحلال والتدهور. ويُلاحظ أن قصيدة" الخوف تهتم بالقافية اهتماماً خاصاً، بحيث وردت في نهاية معظم الأبيات، وإن كان عدد التفعيلات مختلفاً من بيت لبيت.

ويُقدم لنا عبد المنعم عواد يوسف في هذا الديوان نمطاً آخر من الشعر نمثل له بقصيدة" تنويعات على إيقاع الكامل" وهي ثلاث قصائد أو مقطوعات كل منها تحمل عنواناً، ونكتفي هنا بأقصرها وهي" النسر والبغاث"، تقول:

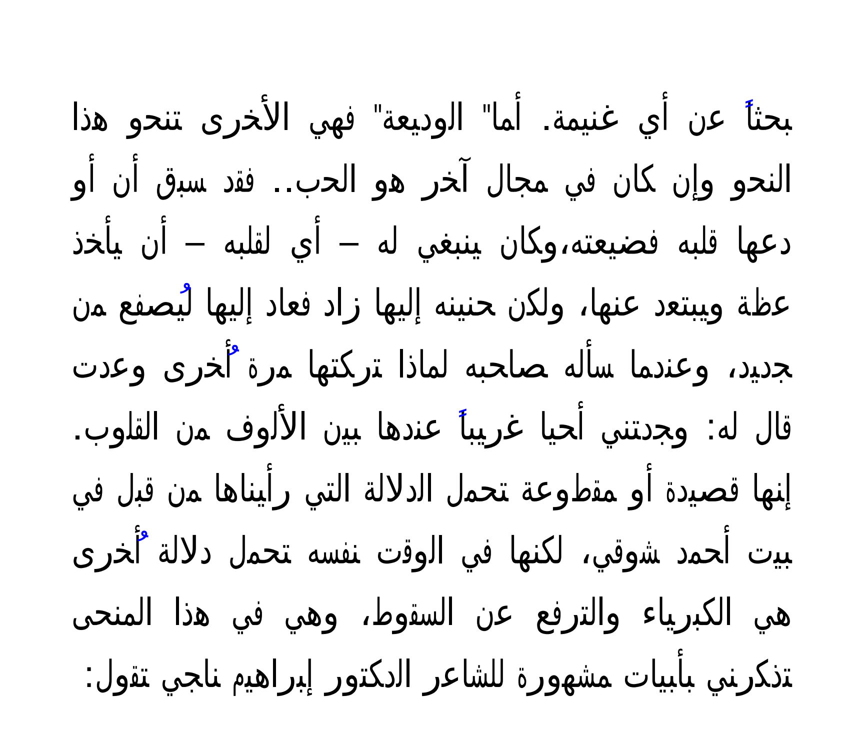
ولطول ما صحب البغاثَ النسْرُ صار من البغاثْ
نسي الشواهق والقممْ
واستمرأ العيش الذليل مع الزواحف والرممْ
واشتاق في يوم إلى الأفق البعيدْ
فهو ى تُجاه السفح منكسراً
وقد عجز الجناحْ
لا العزم طاوعه، ولا الجهد المتاحْ
فالأفقُ لا يرقى له غير النسورْ
أما البغاثْ

فمآله السفح الموطأ والجحورْ

والقصيدة كلها بتنويعاتها الثلاثة" الهزبر" و" الوديعة" و" النسر والبغاث" تبني على مواقف معروفة ومشهورة إما في تراث الإبداع الحيواني أي المكتوب على لسان الحيوان أو عنه، وإما في التراث الشعري. فالهزبر والنسر والبغاث تنويع على حكايتين من" كليلة ودمنة" وغيره من هذه الكتب التي تقدم حكمة من عالم الحيوان، أما" الوديعة" فتنويع على بيت أحمد شوقي المعروف:

ما تراها تناست اسمي لما   كثرت في مرادها الأسماء

ولاشك أن المغزى واضح في القصائد أو المقطوعات الثلاث، ففي الأولى والثالثة ندرك أن على الكبير أن يظل كبيراً وألا يهو ى في القاع مع الصغار مهما كانت المغريات. وعبد المنعم عواد بذلك يعبر عن واقع متردد نعيشه لم يعد فيه كبير تقريباً لأن الجميع هووا إلى السفح

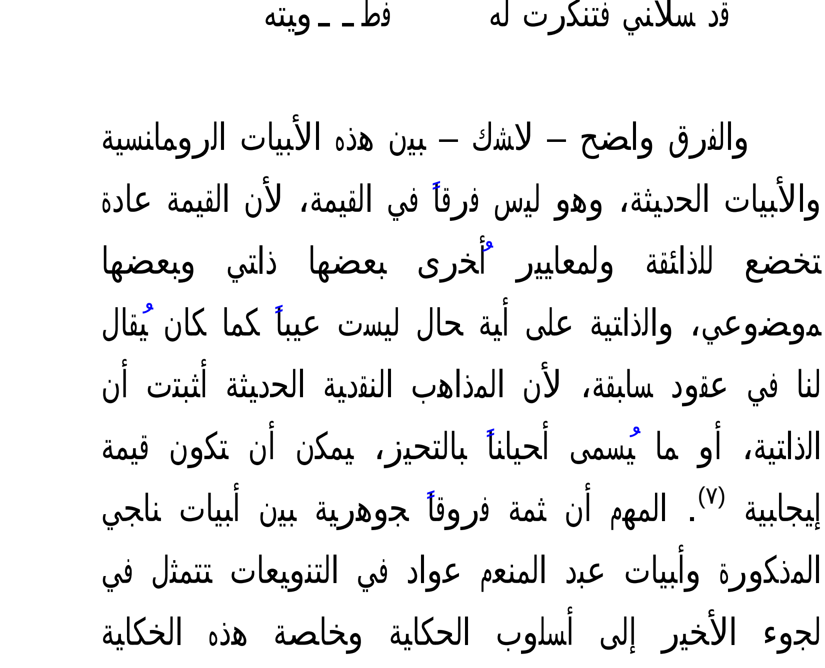

بحثاً عن أي غنيمة. أما" الوديعة" فهي الأخرى تنحو هذا النحو وإن كان في مجال آخر هو الحب.. فقد سبق أن أو دعها قلبه فضيعته،وكان ينبغي له – أي لقلبه – أن يأخذ عظة ويبتعد عنها، ولكن حنينه إليها زاد فعاد إليها لُيصفع من جديد، وعندما سأله صاحبه لماذا تركتها مرة ُأخرى وعدت قال له: وجدتني أحيا غريباً عندها بين الألوف من القلوب. إنها قصيدة أو مقطوعة تحمل الدلالة التي رأيناها من قبل في بيت أحمد شوقي، لكنها في الوقت نفسه تحمل دلالة ُأخرى هي الكبرياء والترفع عن السقوط، وهي في هذا المنحى تذكرني بأبيات مشهورة للشاعر الدكتور إبراهيم ناجي تقول:

وحبيب كان دنيا أملي   حبه المحراب والكعبة بيته

من مشى يوماً على الورد له   فطريقي كان شوكاً ومشيته

من سقى يوما بماءٍ ظـامئاً   فأنا من قدح العمر سقيته

خفق القلب له مختلجاً   خفقه المصباح إذ ينضب

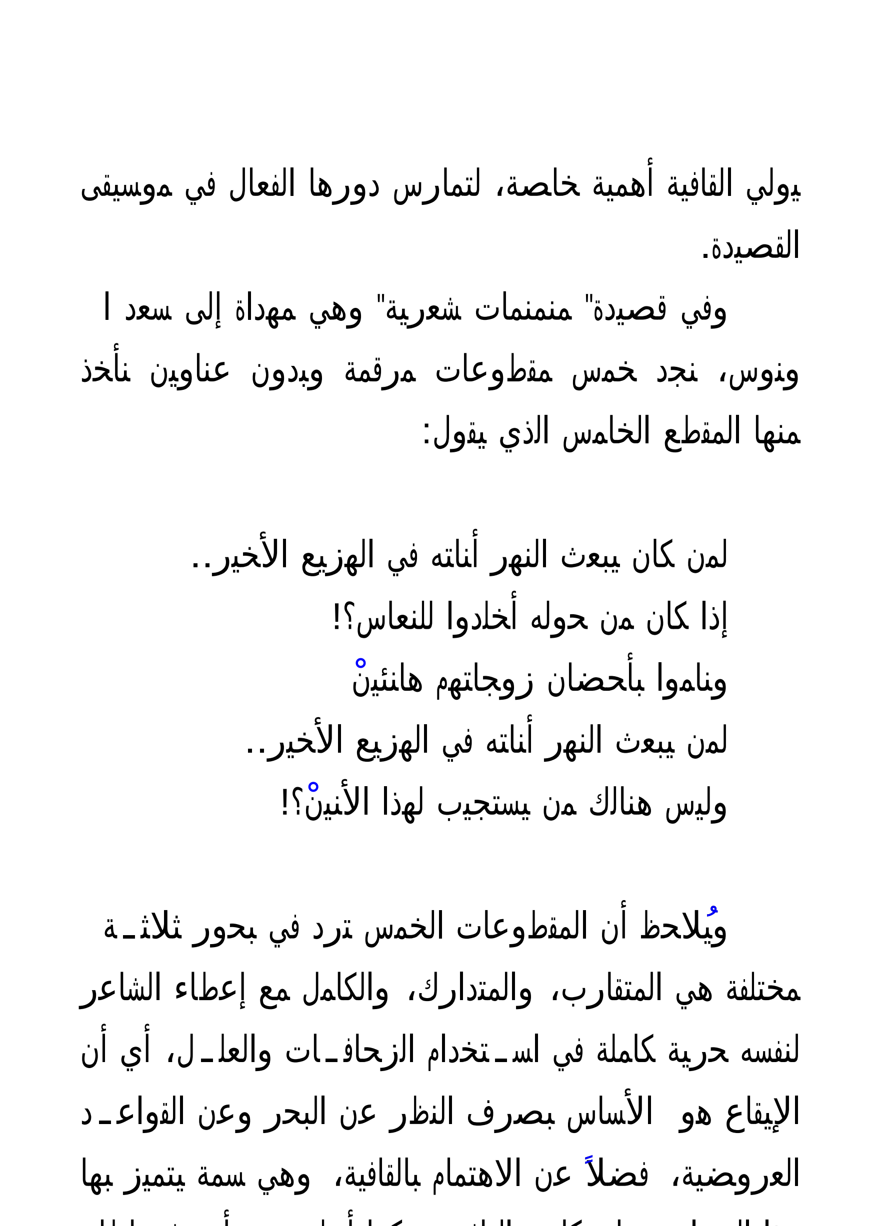


زيته

وطوى صفحة حبي

قد سلاني فتنكرت له   فطـ ـ ويته

والفرق واضح – لاشك – بين هذه الأبيات الرومانسية والأبيات الحديثة، وهو ليس فرقاً في القيمة، لأن القيمة عادة تخضع للذائقة ولمعايير ُأخرى بعضها ذاتي وبعضها موضوعي، والذاتية على أية حال ليست عيباً كما كان ُيقال لنا في عقود سابقة، لأن المذاهب النقدية الحديثة أثبتت أن الذاتية، أو ما ُيسمى أحياناً بالتحيز، يمكن أن تكون قيمة إيجابية [٧]. المهم أن ثمة فروقاً جوهرية بين أبيات ناجي المذكورة وأبيات عبد المنعم عواد في التنويعات تتمثل في لجوء الأخير إلى أسلوب الحكاية وخاصة هذه الخكاية الخرافية عن الحيوان أو عن القلب الذي تحول إلى كائن عاقل ينتقل ويحاو ر. نجد أيضاً الحس الدرامي وهي خاصية من خصائص الشعر الحديث، إضافة إلى الإرتكاز على التفعيلة بوصفها الأساس الذي يبنى عليه الشاعر أبياته، ومن ثم تختلف طولاً وقصراً، وإن كان عبد المنعم كعادته دائماً



يولي القافية أهمية خاصة، لتمارس دورها الفعال في موسيقى القصيدة.

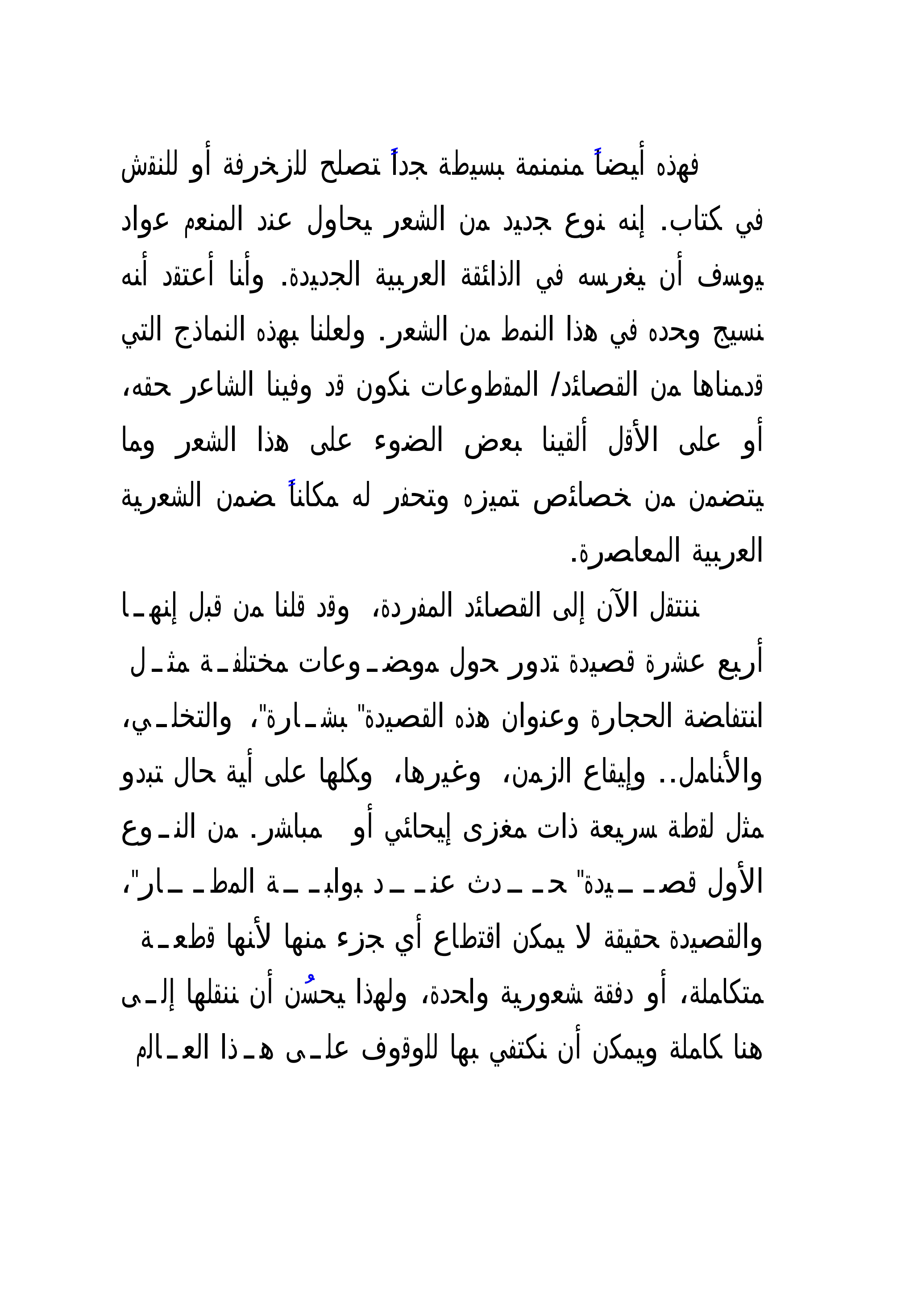
وفي قصيدة" منمنمات شعرية" وهي مهداة إلى سعد ا ونوس، نجد خمس مقطوعات مرقمة وبدون عناوين نأخذ منها المقطع الخامس الذي يقول:

لمن كان يبعث النهر أناته في الهزيع الأخير..
إذا كان من حوله أخلدوا للنعاس؟!
وناموا بأحضان زوجاتهم هانئينْ
لمن يبعث النهر أناته في الهزيع الأخير..
وليس هنالك من يستجيب لهذا الأنينْ؟!

ويُلاحظ أن المقطوعات الخمس ترد في بحور ثلاثـة مختلفة هي المتقارب، والمتدارك، والكامل مع إعطاء الشاعر لنفسه حرية كاملة في اسـتخدام الزحافـات والعلـل، أي أن الإيقاع هو الأساس بصرف النظر عن البحر وعن القواعـد العروضية، فضلاً عن الاهتمام بالقافية، وهي سمة يتميز بها هذا الديوان، وإن كانت القافية – كما أسلفت – تأتي في إطار

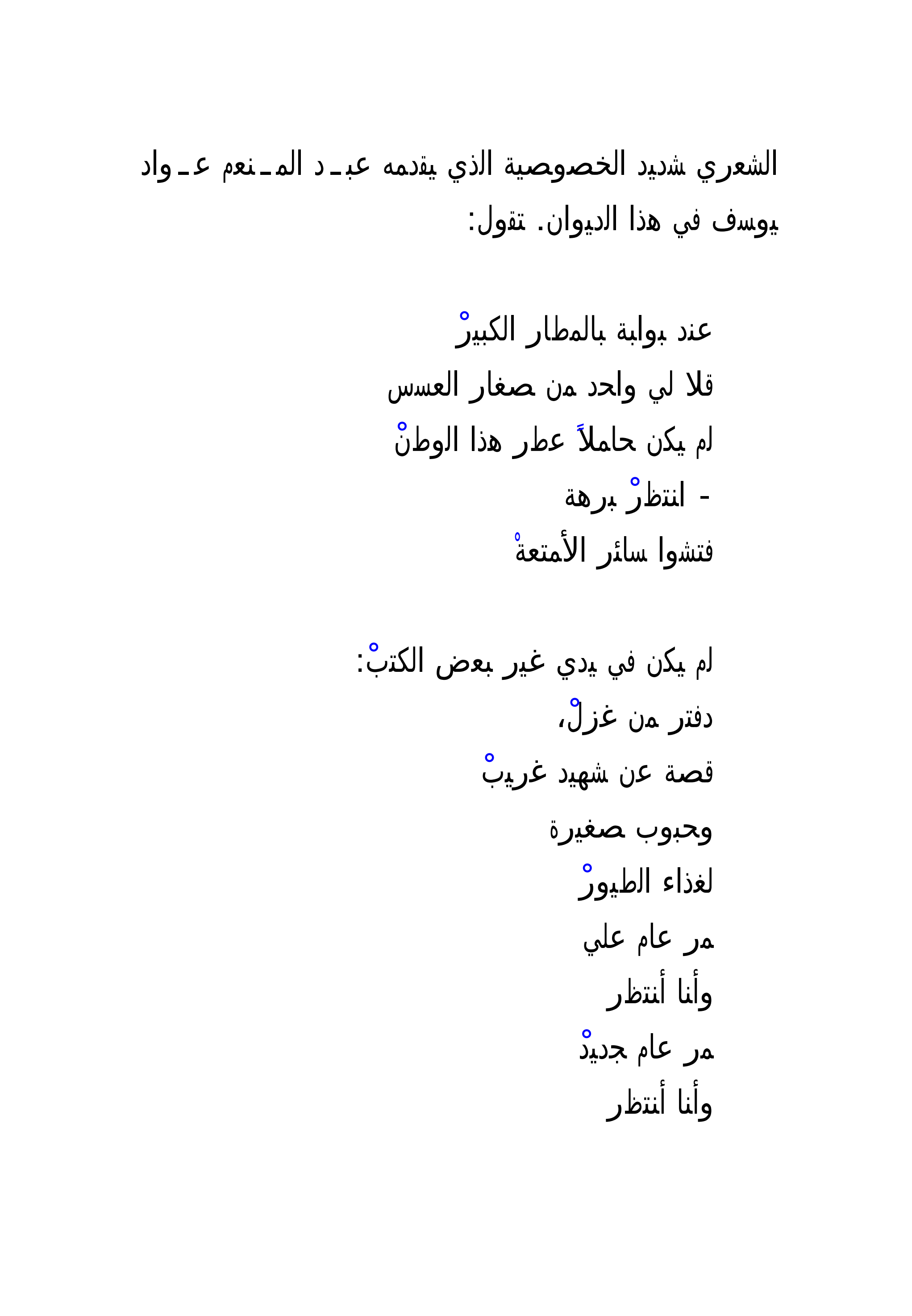
استخدام التفعيلة بحرية مطلقة من حيث عدد التفعيلات فـي كل بيت. والقصيدة بالفعل منمنمات شعرية، من حيـث مـا تشتمل عليه من خطوط متقاربة قصار سواء على مسـتوى الشكل أو على مستوى المضمون فالشكل في الأبيات السابقة متكرر كما هو واضح، والمضمون فكرة بسـيطة متكـررة أيضاً ' وقد رجعت إلى مادة"نمنم" في المعجم الوجيز لمجمع اللغة العربية فوجدت الآتي: نمنم الشئ نقشه وزخرفه. يُقـال نمـنم كتابـه. والمنمـنم المزخـرف المـرقش. والنمـنِم (بكسر النون الثانية) الأثر تتركه الريح على التراب واحدته نِمنِمه (بكسر النونين). والنمنمة (بفتح النونين) خطـوط متقاربة قصار، انتهى. يحسن أن نأخذ منمنمة أخـرى هـي التي تحمل رقم ٤، تقول:

بات المطربُ يشدو طول الليل
وسائر من بالحفل ينامْ
لما استيقظ من بالحفل لكي يستمعوا..
وجدوا أن المطرب نامْ.



فهذه أيضاً منمنمة بسيطة جداً تصلح للزخرفة أو للنقش في كتاب. إنه نوع جديد من الشعر يحاول عند المنعم عواد يوسف أن يغرسه في الذائقة العربية الجديدة. وأنا أعتقد أنه نسيج وحده في هذا النمط من الشعر. ولعلنا بهذه النماذج التي قدمناها من القصائد/ المقطوعات نكون قد وفينا الشاعر حقه، أو على الأقل ألقينا بعض الضوء على هذا الشعر وما يتضمن من خصائص تميزه وتحفر له مكاناً ضمن الشعرية العربية المعاصرة.

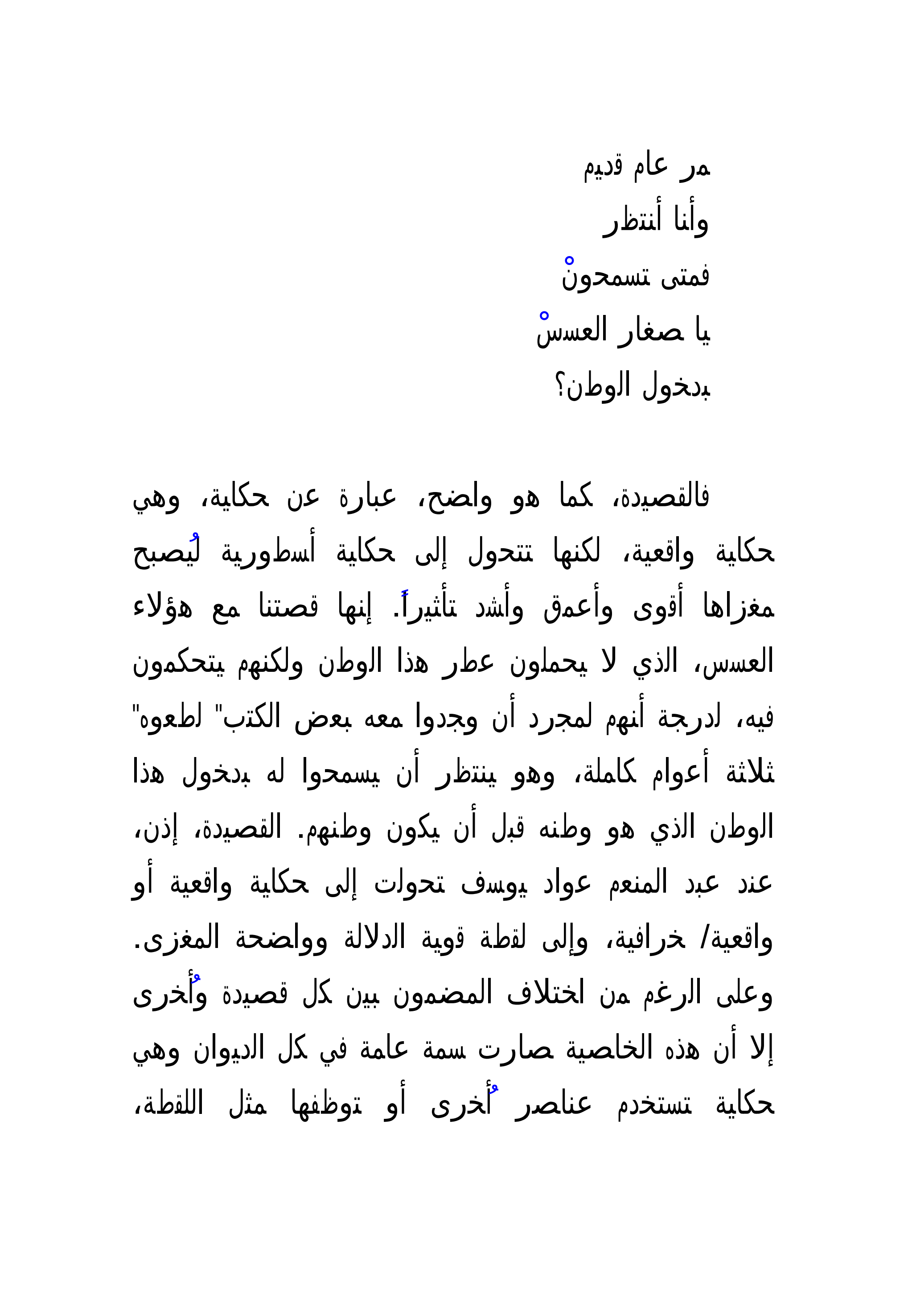
ننتقل الآن إلى القصائد المفردة، وقد قلنا من قبل إنهـا أربع عشرة قصيدة تدور حول موضـوعات مختلفـة مثـل انتفاضة الحجارة وعنوان هذه القصيدة" بشـارة"، والتخلـي، والأنامل.. وإيقاع الزمن، وغيرها، وكلها على أية حال تبدو مثل لقطة سريعة ذات مغزى إيحائي أو مباشر. من النـوع الأول قصـ ـيدة" حـ ـدث عنـ ـد بوابـ ـة المطـ ـار"، والقصيدة حقيقة لا يمكن اقتطاع أي جزء منها لأنها قطعـة متكاملة، أو دفقة شعورية واحدة، ولهذا يحسُن أن ننقلها إلـى هنا كاملة ويمكن أن نكتفي بها للوقوف علـى هـذا العـالم



الشعري شديد الخصوصية الذي يقدمه عبـد المـنعم عـواد يوسف في هذا الديوان. تقول:

عند بوابة بالمطار الكبيرْ
قلا لي واحد من صغار العسس
لم يكن حاملاً عطر هذا الوطنْ
- انتظرْ برهة
فتشوا سائر الأمتعةْ

لم يكن في يدي غير بعض الكتبْ:
دفتر من غزلْ،
قصة عن شهيد غريبْ
وحبوب صغيرة
لغذاء الطيورْ
مر عام علي
وأنا أنتظر
مر عام جديدْ
وأنا أنتظر



مر عام قديم

وأنا أنتظر

فمتى تسمحونْ

يا صغار العسسْ

بدخول الوطن؟

فالقصيدة، كما هو واضح، عبارة عن حكاية، وهي حكاية واقعية، لكنها تتحول إلى حكاية أسطورية لتُصبح مغزاها أقوى وأعمق وأشد تأثيراً. إنها قصتنا مع هؤلاء العسس، الذي لا يحملون عطر هذا الوطن ولكنهم يتحكمون فيه، لدرجة أنهم لمجرد أن وجدوا معه بعض الكتب" لطعوه" ثلاثة أعوام كاملة، وهو ينتظر أن يسمحوا له بدخول هذا الوطن الذي هو وطنه قبل أن يكون وطنهم. القصيدة، إذن، عند عبد المنعم عواد يوسف تحولت إلى حكاية واقعية أو واقعية/ خرافية، وإلى لقطة قوية الدلالة وواضحة المغزى. وعلى الرغم من اختلاف المضمون بين كل قصيدة وأُخرى إلا أن هذه الخاصية صارت سمة عامة في كل الديوان وهي حكاية تستخدم عناصر أُخرى أو توظفها مثل اللقطة،

والتوسل باللغة الموقعة المقفاة في أغلب الأحيان، والتي تميل إلى تسكين الروي، وإنضاج الفكرة بحيث تتوجه مباشرة نحو الهدف، واقتناص الموقف الدال وغير ذلك. وقد لجأ عبد المنعم عواد في إحدى القصائد إلى لغة درامية حوارية وهي قصيدة" أنا وشيخي" التي تحمل عنواناً جانبياً هو " محاورات غير فلسفية" والقصيدة مكونة من سبعة مقاطع مرقمة وبدون عناوين. ونفضل أن نأخذ منها المقطعين الأول والثاني. تقول:

-١-

سألت سيدي:

- هل منتهى الحياة مبتداها؟

أجابني:

- بل مبتدى الحياة منتهاها..

ضحكت

وفي الضلوع تورق الجراح

فلم أكن أعلم أن سيدي يجيد صنعة المزاح.

-٢-

سألت سيدي:

- أما لديك حكمة جديدة؟

أجابني:

- وحكمة العام الذي مضى!

ألم تكن جديدة؟

أجبته:

- كانت كذلك يومها..

لكن عاماً ينقضي يخلق منا ما قشب

أجابني:

- قديم يومنا جديد أمس

ولا تضيع جدة الكلام

لمحت نجمة تمزق الظلام

هتفت:

شكراً سيدي المجيد..

فقد أجبتني لما أريد.

فهذه قصيدة تجمع بين الفلسفة والتصوف والتحليق الشعري والحوار الدرامي. وهي نوع من التغلغل في معاني

الحياة، واستبطان الذات، وتقديم رؤية شعرية متعمقة للناس، والحياة، وصنوف الزمان. وبمقدار ما تتعمق في الحوار الدرامي بمقدار ما تقف على تخوم الحكي، ومن ثم يمكن اعتبارها مسراوية أو قصة حوارية فلسفية. وهكذا تتنوع أساليب ومضامين عبد النعم عواد يوسف في هذا الديوان.

الهوامش

١- انظر تحليلاً مفصلاً لهاتين القصيدتين يستخرج ما فيهما من عناصر حديثة على الرغم من أن قصيدة" الرحلة" موزونة مقفاة، وذلك في دراستنا" صلاح عبد الصبور: بداياته وموقعه في ريادة الشعر الحديث"

٢- انظر بعض التفصيل لهذه النظرية في كتابنا" الخطاب والقارئ – نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة"، كتاب الرياض، يونيو١٩٩٦ م، ص ١٨.

٣- نقلاً عن محمد حمزة العزوني من كتابه" مقاطع مبتورة من يوميات لم تُكتب بعد"، كتاب غزل، إقليم غرب ووسط الدلتا بالهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو، ٢٠٠١، ص ١٣٨.

٤- نقلنا هذه الأبيات من المختارات التي أعدها الدكتور حامد طاهر ونشرتها مكتبة الآداب ضمن سلسلة" شاعر ومختارات" وهذا هو العدد رقم ٢ للشاعر صالح الشرنوبي، القاهرة، ١٩٩٩ م.

٥- انظر المجلد الأول من الأعمال الكاملة للشاعر عبد المنعم يوسف، ويضم دواوين: هكذا غنى السندباد، بيني وبين البحر، لكم نيلكم ولي نيل، وكما يموت الناس مات، أغنيات طائر غريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

٦- نشرت هذه الدراسة في كتأبي" عبد الوهاب البياتي في إسبانيا"، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.

٧- ناقش الناقد الفيلسوف هانز – جورج جادامر هذه المسألة بشكل موسع في كتابه" الحقيقة والمنهج" الصادر عام ١٩٦٠ م.

ديوان
" رماد الأسئلة الخضراء"

للشاعر محمد إبراهيم أبوسنة

صدر هذا الديوان عن" دار الشروق" بالقاهرة في أوائل عام ١٩٩٠، وهو الديوان الثامن للشاعر محمد إبراهيم أبوسنة الذي أخذت دواوينه الشعرية تتوالى منذ أن أصدر ديوانه الأول" قلبي وغازلة الثوب الأزرق" عام ١٩٦٥.

والدارس لهذه الدواوين على مهل يتأكد له أن هذا الشاعر ليس ممن يلقون الشعر جزافاً وإنما هو صاحب خطة مدروسة، وصاحب رؤية متنامية تتطور باستمرار. فهو في هذا الديوان الأخير غيره في الديوان السابق، وهلم جرا، وإن كانت رؤاه تصب في مجرى واحد هو شعر الحداثة بتياراته المتصاعدة المتنامية.

والشاعر محمد إبراهيم أبوسنة يتميز بحسـن اختيـاره لعناوين كتبه الشعرية، وهي عناوين تتراسل تراسلاً حميمـاً مع التجارب الفنية المبثوثة في كل ديوان. ولنتأمل بعض هذه العناوين لنرى كيف أنها هي الأخرى تصنع صوراً شـعرية على مثال تلك الصور الأخرى الكثيرة التي نعثر عليها فـي القصـــائد. فلـــدينا ديـــوان" حديقـــة الشـــتاء"، و" الصراخ في الآبار القديمـة"، و" أجـراس المسـاء"، و" تأملات في المدن الحجرية"... إلخ وكل عنـوان مـن هـذه العناوين عبارة عن صورة شعرية ذات أبعاد ودلالات خاصة تختلف بين كل ديوان وآخر. وعلى سبيل المثال فإن إضـافة الحديقة إلى الشتاء يضعنا في حقل دلالي يختلف اختلافاً بيناً

عن الحقل الدلالي الذي ينطوي عليه عنوان" الصـراخ فـي الآبار القديمة" أو تأملات في المدن الحجرية".

والعنوان الذي نحـن بصـدده الآن" رمـاد الأسـئلة الخضراء" له هو الآخر جوه المختلف تمامـاً عـن أجـواء العناوين السابقة، وبالتالي عـن أجـواء القصـائد نفسـها. والمقارنة الأولية بين هذا العنوان وبـين العنـاوين السـابقة وإن كانت تقوم على صورة شعرية إلا أنها صورة بسيطة أو بتعبير آخر قريبة من المفهوم الاستعاري للواقع، بمعنى أننـا أمام حديقة للشتاء تعكس معاني الجدب والخواء والإقفار، أو أمام" صراخ في الآبار القديمة" يدل على العبث واللاجدوى، أو أمام" أجراس المساء" التي تنذر بالخطر، أو " تأملات في المدن الحجرية" التي لا حياة لها، وهيهات أن تسمع لصراخ الشاعر أو إنذاراته، وحتى في الديوانين السابقين على هـذا وهما البحر موعدنا، و" مرايا النهار البعيـد" نجـد العنـوان يعكس معنى من المعاني المرتبطة بصورة من صور التعامل مع الواقع. أما العنوان الأخير" رمـاد الأسـئلة الخضـراء" فيشتمل على مجموعة من الخصائص من أهمها أنـه يقـوم على صورة مركبة تنطوي على كثير من التعقيد: فهذه ثلاث

كلمات، الأسئلة الموصوفة بأنها خضراء، ثم إضافة الرمـاد إلى هذه الأسئلة. فهناك أو لاً تناقض صارخ بين الرماد وبين الخضرة، أو قل إن الرماد هو الحصاد المتخلف عن الخضرة بعد أن جفت ويبست، ثم إن الرماد ينسب إليه اللون الرمادي الذي يدل على الجمود والسأم والجـدب وضـياع الآمـال.

وإضافة الرماد إلى الأسئلة الخضراء تنطوي علـى جدليـة هامة هي جدلية الموت والحياة، وإن كان تقديم الرماد علـى الأسئلة الخضراء أو إضافته إليها يـدل علـى أن شـاعرنا صاحب رؤية حزينة تتغلغل في كل دواوينه أو قل تؤكدها ما تنطوي عليه قصائد هذا الديوان من رؤى حزينـة، وكـذلك الدواوين السابقة التي تدل على أن شاعرنا محمـد إبـراهيم أبوسنة هو أكثر الشعراء عزفاً على الناي الحزين في شعرنا العربي المعاصر، مما جعل الكثيرين من النقاد يقعـون فـي أحبولة أنه شاعر رومانسي انطلاقاً من الصلة الكبيرة التـي تجمع بين طابع الحزن وبين النزعة الرومانسية.

كما أن هذا العنوان يُبرز لنا مجموعة من الخصـائص التي يبدو أنها بدأت تلعب دوراً كبيراً في صـياغة القصـيدة عند محمد إبراهيم أبوسنة مثـل التفكيـك، وتبديـد العـادي

والمـألوف، والتحطـيم والتفتيـت، والإغـراب، وإحـداث الصدمات، والاعتماد على عنصري المفاجأة والدهشة، وبناء الصورة على التصـورات والمفهومـات السـالبة. وهـي خصائص لا تخلو منها دواوينه السابقة، لكن من الواضح أنه بدأ يمارسها بوعي أكبر في هذا الديوان، الذي يحاول تقـديم رؤية ميتافيزيقية للواقع على نحو ما نقرأ في هذه الأبيات من قصيدة" النسور":

النسور الطليقة في الأفق

تعرف مصرعها..

.. والعيون التي تترصدها

والنصال التي تتعاقب خلف النصال

ثم إن هذا العنوان يعكس ولع محمد أبوسنة بالمستحيلات، فوصف الأسئلة بالخضراء وإضافة الرماد إليها، فيه تعلق بالمستحيل ويأس من الوصول إليه في آن. وقد سبق أن عرض لنا الشاعر وصفاً لهذه الحالة في قصيدة"

أغنية حب" من ديوان" أجراس المساء" (ص ٢٤٣ من الأعمال الكاملة) التي بدأها بالأبيات التالية:-

يقول لي الناس: إنك تعشق وهماً...
وتُدمن نوعاً رديئاً من الحلم بالمستحيلات
... في أمسيات الخريف

بل إن الشاعر يدعونا في ديوان" البحر موعدنا" (ص ١١٠) إلى أن نمارس المستحيل فيقول:" مارسوا المستحيل.. إلخ". وفي الإهداء يقابلنا أو ل ما نقابل الرحيل، عندما يهدي الشاعر ديوانه إلى" السحابة الجميلة/ التي رحلت/ وما تزال تمطر في قلبي". وهذا المفتتح يمثل مفتاحاً من مفاتيح عالم محمد أبوسنة الشعري، فهو يشير دائماً إلى ماضٍ جميل رحل، ولم يعد له وجود مادي في الحاضر، وإن كان له وجود روحي يتمثل في أنه مازال يصب أو يُمطر في قلبه وفي وجدانه. فالزمان عند محمد أبوسنة دائم الاختلاف، دائم الرحيل، والشاعر معه يختلف، وترحل عنه سحاباته. وقد صور لنا الشاعر هذه الحالة أيضاً في قصيدة جميلة من

ديوان" مرايا النهار البعيد" هي قصيدة" علاقة" (ص ١٣) قال في مطلعها:

يلائمني الآن شكل الرحيل
يلائمك الآن شكل الأفول

كما صورها في قصيدة تحت عنوان" أحزان سحابة لا تريد أن تمطر" من ديوان" تأملات في المدن الحجرية" (ص ١٤٦ من الأعمال الكاملة). ولكن إذا كانت السحابة في ذلك الديوان الذي صدر عام ١٩٧٩ لا تريد أن تمطر، أي أنها كانت قائمة وعصية في الوقت نفسه، فإنها في هذا الديوان الأخير قد رحلت، ولم تعد تمطر إلا في قلبه. وهذا يعني أن الشاعر محمد أبوسنة قد بدأ في السنوات الأخيرة يتجه أكثر نحو استبطان الذات والغوص في أعماق النفس الموحشة المضطربة.

ظاهرة جديدة:

وفي هذا الديوان نتوقف أمام ظاهرة جديدة في شعر أبي سنة، وربما في الشعر العربي كله، وهي تقديم كل

قصيدة بعدد من الأبيات تبدأ من بيتين إلى ستة أبيات، ومعظمها ثلاثة أو أربعة. وهي مأخوذة من صلب القصيدة. أما كيف اختار الشاعر هذه الأبيات كمدخل لقصيدته فهو سؤال نطرحه على أنفسنا ونحاول أن نجيب عليه من خلال تحليلنا للقصيدة الأولى" أسئلة خضراء". فهذه القصيدة تأتي على شكل حكاية بطلتها حسناء نفرت كغزالة، وإن كان الشاعر لا يدري لها كنها، ولهذا يتساءل في نهاية كل مقطع أو كل كتلة من الأبيات، إن صح هذا التعبير،: من هذي الحسناء؟. وهذه الحسناء التي لا يدري لها كنها قد بدلت حياته تبديلاً كاملاً حتى لقد تنهدت الأشجار، وتبدلت الأنهار، وتكلمت الأشياء... إلخ، ورفعت الشاعر من مقبرة السنوات العارية الجدباء (وهي السنوات الحاضرة) ليهب ربيع مشتعل بصفاء يديها، وحرائق خديها، وجنون الصدر المنفعل، وجبهتها الشماء. ثم إن هذه الحسناء قد اقتلعت الأسئلة الخضراء (وهي كما ذكرنا صنو المستحيل) وألقتها حطباً في شفق يتناهى عند حدود الليل السوداء. ولكن المفاجأة الأليمة تمثلت في مرور عربات الحزن الشقراء، التي أعطت لشتاء الأيام غنيمتها أي أعادت الوضع إلى ما

كان، وقضت على أمل السعادة الذي خامر الشاعر عند ظهور هذه الحسناء غير المحددة الهوية. وبهذا نصل إلى مفتاح القصيدة وهو هذه الأبيات التي جعلها الشاعر، بالفعل، مدخلاً لها، وهي:

ويظل دخان يتصاعد...

... من شرفات القلب

عويلاً أعمى

... يبتهل إلى سحب عمياء

وفي النهاية يظل السؤال المتكرر: من هذي الحسناء. وبهذا ندرك أن الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة أراد في هذا الديوان أن يقدم مفاتيح القصائد لمن يريد أن يقف على العناصر الإبداعية التي يتشكل منها عالمه الشعري. إنه يريد أن يقول للقارئ، أي قارئ، هاك مفتاح القصيدة فتوقف عنده قليلاً في البداية.

ولن نتتبع مفاتيح كل القصائد في الديوان، وإنما سوف نكتفي بمثال آخر هو القصيدة الثانية" رحيل" التي يتمثل مفتاحها في هذين البيتين:

مناديل تمطر فيها
العيون ثمار الأسى الناضجة

ونحن نلتقي في هذه القصيدة، القصيرة نسبياً، بشراع وحيد، هو شراع الشاعر بالطبع، وقلب هو قلبه أيضاً، وكل منهما – أي الشراع والقلب – أصبحت له مهمة محددة: فالشراع يحاول النجاة مما فعلته الأظافر في اللجة الهائجة، والقلب ينتظر الشتاء الذي قد يجئ من البحر. والشتاء عند محمد أبوسنة يتحقق في جملة من الإسنادات، ومن ثم يختلف معناه من مكان إلى آخر، فهو في القصيدة السابقة" اسئلة خضراء" رمز للصحراء والجدب والجفاء" كي تعطي لشتاء الأيام غنيمتها"، وهو مضاف إلى الأيام أو مسند إليها بالمعنى الحديث للإسناد كما عرضه جان كوهين في كتابه" بنية اللغة الشعرية"، وهو في هذه القصيدة متصل بالبحر، ولهذا صار

رمزاً للخصب والنماء، ومن ثم أصبح القلب يتلفت بين خرائبه وينتظره فلعله يغير من واقعه. ولكن مفتاح القصيدة يأتي دائماً ليمثل النهاية أو النتيجة التي صار غليها الفعل الشعري، وبالتالي الأثر الواقعي الذي تمثله. فقد غدونا أمام مناديل تمطر فيها العيون ثمار الأسى الناضجة، أي أن الأسى أصبح هو سيد الموقف في بلاد تغادر شطآنها في نشيد حزين يغالب أشجانه اللاعجة.

قصائد الأسى

وسوف نمضي مع القصائد لنكتشف أن الأسى هو الجو العام الذي يسيطر على الديوان، أو قل إنه النغمة الحزينة التي تُطل من معظم القصائد على نحو ما نقرأ في قصيدة" خريفية" (ص ١٨). وكما هو الحال في عالم أبوسنة الشعري سوف نجد مقابلة آسية بين السنوات الفائتة الجميلة والسنوات الحاضرة. يقول عن النساء اللواتي تأملن أعضاءهن:" يناشدن خمر الليالي القديمة كأساً"، ويتساءل:" لماذا الأسى في خريف المغيب/ يبلل صوت الأغاني القديمة/ بالأوجه العابرة". ثم إننا نجد أيضاً قلباً تواقاً للحب، هو قلب الشاعر، يباغته الأسى:

لماذا الأسى في خريف المغيب
يباغت هذا النداء الأخير...
من القلب للحب

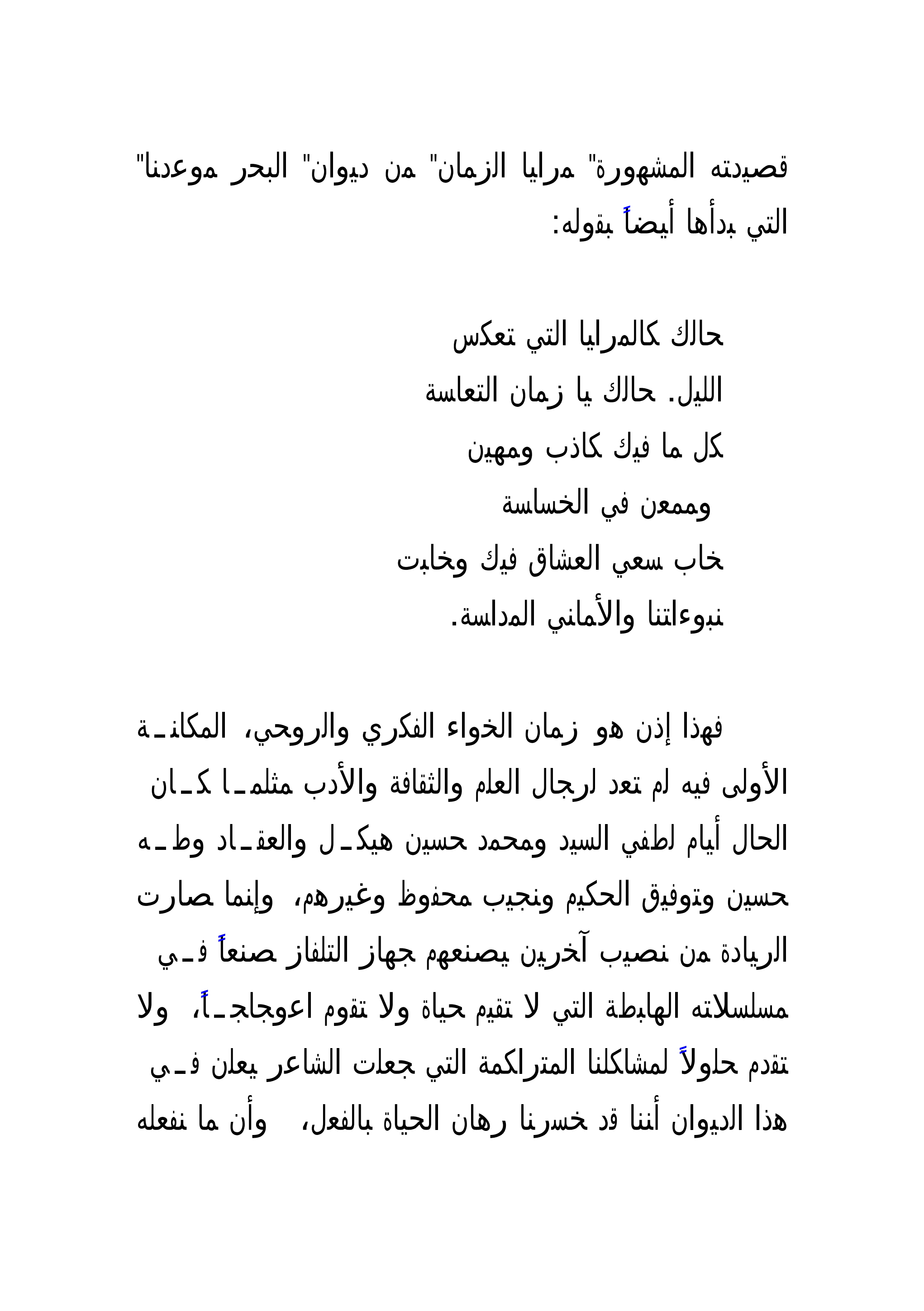
والمقابلة بين الماضي الجميل وبين الحاضر الأليم هي القاسم المشترك الأعظم في كل القصائد تقريباً. وهذه المقابلة تمثل لازمة من اللوازم الشائعة عند محمد أبوسنة، وهي جزء من عملية ارتباط الحاضر بالماضي أو العكس. يقول الشاعر في حوار بمجلة القاهرة (عدد ١٥ مايو١٩٨٨، ص ٨٩):" في كل مرحلة م مراحل حياتي أكتشف أنني أعيد شريط هذه الذكريات. ولكنني أشحن وجداني مرة جديدة بمرئيات هذا العالم الذي انقضى، ويؤسفني أن أقول إنه انقضى ظاهرياً، لكنه بداخلي مازال. أنا أتمتع بذاكرة قوية جداً، وأنا من ذلك النوع الذي لا يحب أن يخسر شيئاً، حتى الألم لا أحب أن أخسره. فأنا أحفظ الماضي بتفاصيله وتراكماته، ولكن على ألا يكون عبئاً على الحاضر ولا قيداً على المستقبل".

وعندما نبحث عن هذه المقابلة فـي القصـائد سـوف نتوقف عند قصيدتين، على سبيل المثال، وهما" وأدعو الذي لا يجيـب" (ص ٣٨)، و" علـى حجـر فـي الجحـيم" (ص ٤٤). يقول لنا الشاعر في الأولى:" لـيس لـي مـن جليس/ سوى الذكريات/تشيخ على حجر/ هذا الزمان الكئيب" والقصيدة الثاني يختمها بقوله:" نشعل هذا الجحـيم/ ونبقـى نحدق في اللانهاية/ نبكي رحيل الغمام/ القديم". والقصـيدتان أيضاً تكاد تنثال منهما الدموع حسرة على ما صـرنا إليـه. ولهذا فإن الشاعر في قصيدة" أدعو الذي لا يجيب" يحاول أن يسد الثقوب ببعض النجوم التي قد يعثر عليها في ليله الطويل الموحش، وفي القصيدة الأخرى يعلن فـي الأبيـات التـي اختارها مفتاحاً للقصيدة:

وها نحن نصرخ.....
مثل المجانين في تيه
هذا الفراغ العقيم

وخسران رهان الحياة مرتبط بحزن موحش" موحش حزننا/ مثل صخر القطيعة" وبفراغ عقيم" مثل الفراغ الذي/ يتخاف بعد رحيل الأحبة/مثل انهمار الخطوب". والحزن في عالم محمد إبراهيم أبوسنة مرتبط بالعذاب الذي يمثل ثاني جذرين يقوم عليهما الإبداع في نظره، وهما المتعة والعذاب. يقول في الحوار المذكور بمجلة القاهرة:" أعتقد أن الإبداع يقوم على جذرين هما المتعة والعذاب، لا العذاب وحده. ولكن، لأن المتعة لا تحرض، المتعة تكتفي، المتعة أنانية ذاتية خاصة، لهذا فإن الشاعر ليس في حاجة ملحة للتعبير عن المتعة، الشاعر في حاجة ملحة للتعبير عن الألم، لأن الألم نوع أشبه بالمرض والمريض في حاجة إلى طبيب، ولكن المعافى السعيد ليس في حاجة إلى طبيب، لهذا يكثر التعبير عن الألم، ولا يكثر التعبير عن المتعة".

والشاعر محمد أبوسنة، مثل كل الكتاب والشعراء والمثقفين في هذا الزمان، يحس بأننا نصرخ مثل المجانين في تيه الفراغ العقيم الذي نعيش فيه، وبأن الزمان لم يعد زمان ثقافة أو شعر أو أدب على نحو ما أو ضح ذلك في



قصيدته المشهورة" مرايا الزمان" من ديوان" البحر موعدنا" التي بدأها أيضاً بقوله:

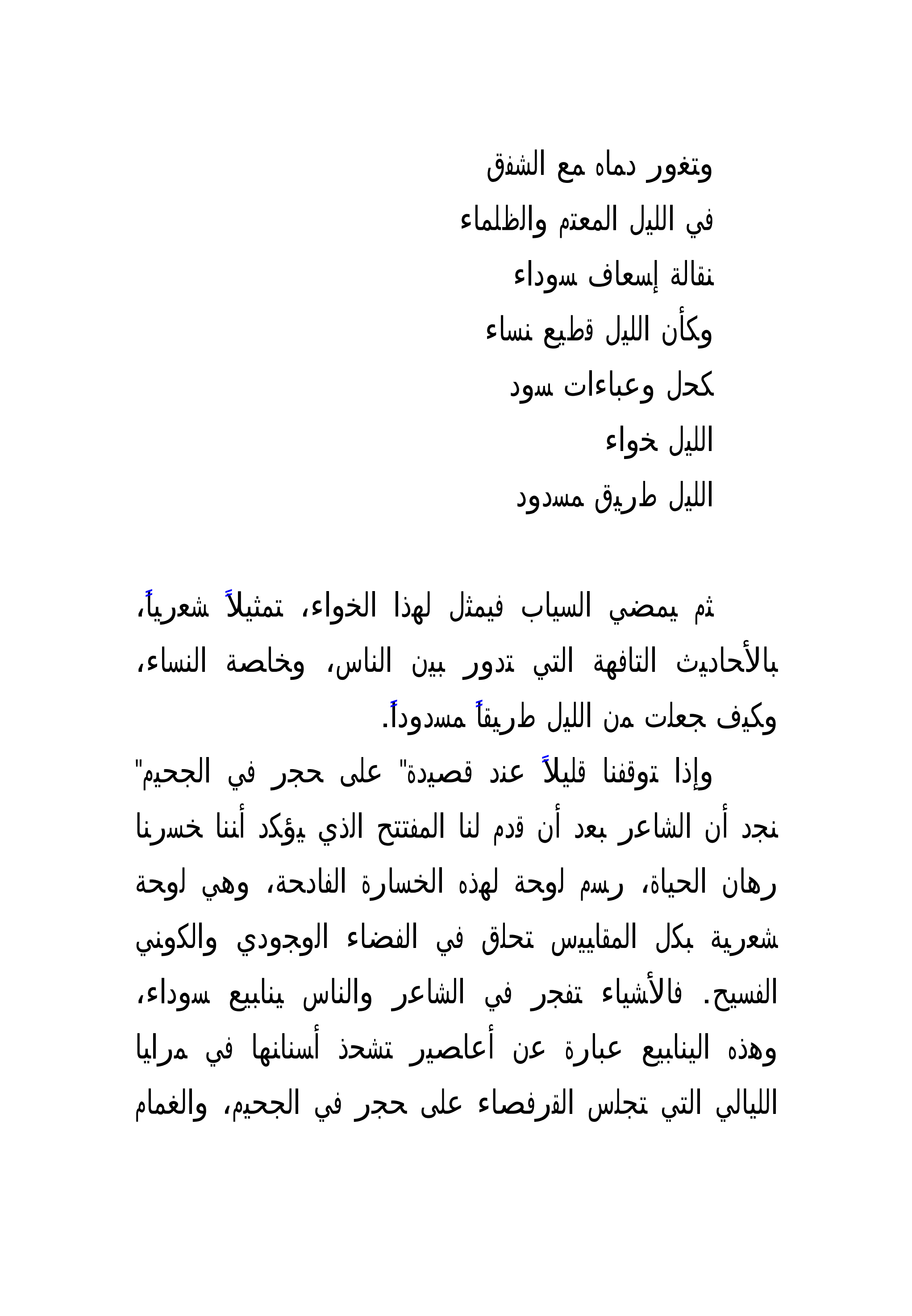
حالك كالمرايا التي تعكس
الليل. حالك يا زمان التعاسة
كل ما فيك كاذب ومهين
وممعن في الخساسة
خاب سعي العشاق فيك وخابت
نبوءاتنا والأماني المداسة.

فهذا إذن هو زمان الخواء الفكري والروحي، المكانـة الأولى فيه لم تعد لرجال العلم والثقافة والأدب مثلمـا كـان الحال أيام لطفي السيد ومحمد حسين هيكـل والعقـاد وطـه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وغيرهم، وإنما صارت الريادة من نصيب آخرين يصنعهم جهاز التلفاز صنعاً فـي مسلسلاته الهابطة التي لا تقيم حياة ولا تقوم اعوجاجـاً، ولا تقدم حلولاً لمشاكلنا المتراكمة التي جعلت الشاعر يعلن فـي هذا الديوان أننا قد خسرنا رهان الحياة بالفعل، وأن ما نفعله

حالياً هو مجرد الصراخ مثل صراخ المجانين في تيه عقيم. أي أن صراخنا قد بلغ مرحلة اليأس الكامل، ولم يعد صراخاً ينطوي على بعض الأمل مثلما كان الحال في مرحلة سـابقة عندما كنا نصرخ في الآبار القديمة. إننا الآن نصـرخ فـي فراغ أو تيه عقيم. وإذا كنا نحن المثقفين نصرخ فإن صراخنا صار يتم بأدوات تساعد على تكريس جو الفـراغ والعبـث واللاجدوى، لأن الناس لن يستطيعوا، مهمـا تسـلحوا بكـل الأسلحة أن يفهموا الخطاب الأدبي الذي يرسله المثقفون إليهم في هذه الأيام. وبهذا بات المتلقي نهباً لخطابين البون بينهمـا متسع كل الاتساع، أو لهما خطاب سطحي تافه إلى أقصـى حد، والثاني خطاب متعال إلى أقصى حد أيضاً. ولما كـان الخطاب الثاني مستحيل الوصول إلى جمهرة المتلقـين بكـل المعايير، فقد سقط الجمهور في دائرة التسطيح والسهو له.

ولعل أو ل من نبه إلى هذا الخواء الروحي من شعرائنا المحدثين هو الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، في قصيدته التي تبدأ هكذا:

تموز يموت على الأفق



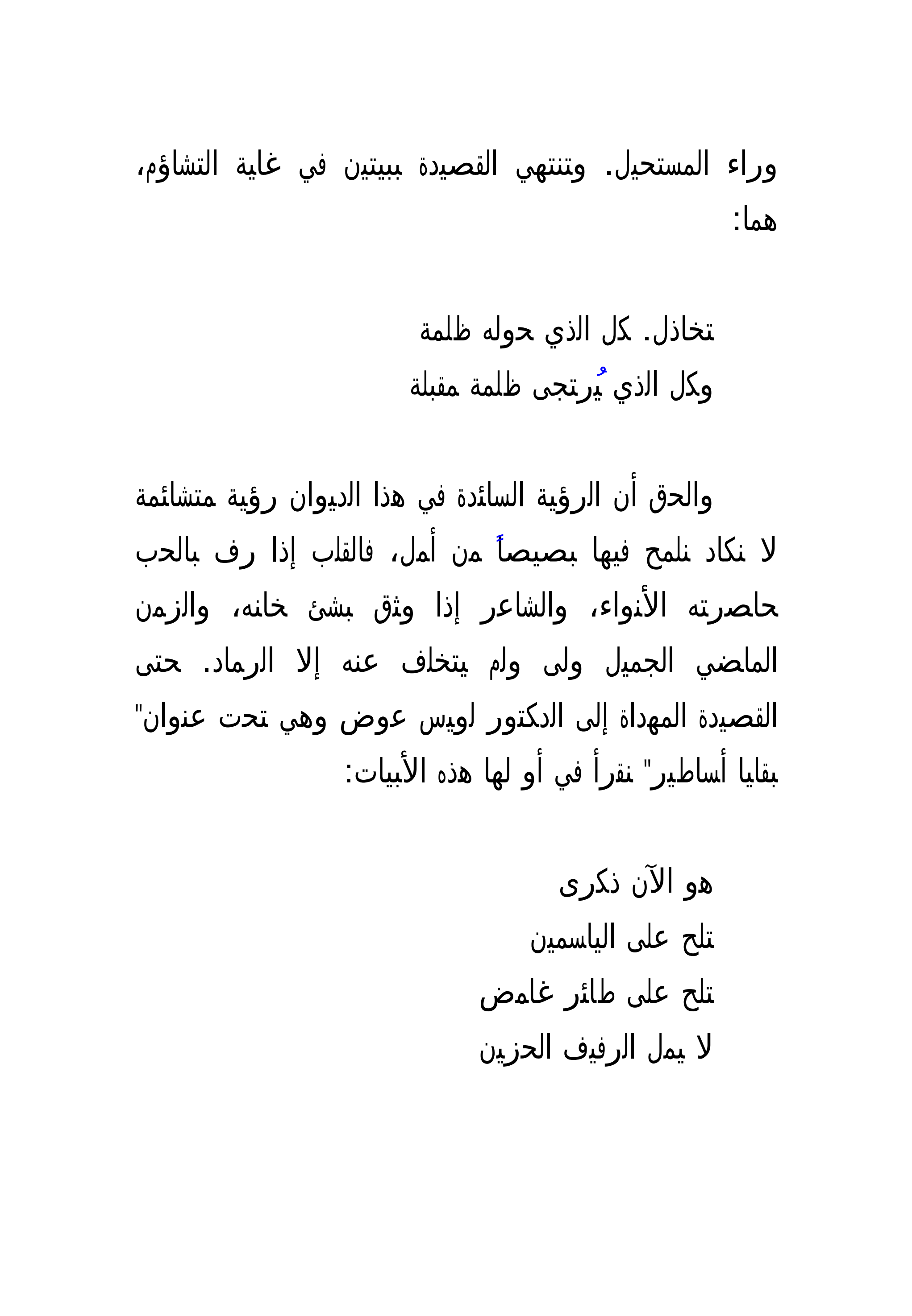
وتغور دماه مع الشفق
في الليل المعتم والظلماء
نقالة إسعاف سوداء
وكأن الليل قطيع نساء
كحل وعباءات سود
الليل خواء
الليل طريق مسدود

ثم يمضي السياب فيمثل لهذا الخواء، تمثيلاً شعرياً، بالأحاديث التافهة التي تدور بين الناس، وخاصة النساء، وكيف جعلت من الليل طريقاً مسدوداً.

وإذا توقفنا قليلاً عند قصيدة" على حجر في الجحيم" نجد أن الشاعر بعد أن قدم لنا المفتتح الذي يؤكد أننا خسرنا رهان الحياة، رسم لوحة لهذه الخسارة الفادحة، وهي لوحة شعرية بكل المقاييس تحلق في الفضاء الوجودي والكوني الفسيح. فالأشياء تفجر في الشاعر والناس ينابيع سوداء، وهذه الينابيع عبارة عن أعاصير تشحذ أسنانها في مرايا الليالي التي تجلس القرفصاء على حجر في الجحيم، والغمام

القديم راحل في السديم، وهذا الغمام القديم صنو الخصب والنماء على نحو ما هو معروف في عالم أبي سنة الشعري، لكنه الآن قد رحل في السديم، وتركنا وحدنا في خنادق هذا المساء الأليم. وبهذا يصنع الشاعر عالمه الذي يمور بالأسى والحزن على عالم قديم جميل تولى ووضع آني لا يحمل إلا الجدب والقفر والضياع، ومن ثم لم يعد غريباً أن نخسر رهان الحياة.

وتحاصر الظلمة الشاعر حصاراً لا فكاك منه في قصيدة" حصار" (ص ٥٠) التي يقدمها لنا في شكل حكاية أو قصة قصيرة، بأسلوب سردي على طريقة الغائب أو الشخص الثالث" تأمل – أخرج – خط – حاول ... إلخ"، ومن بين ما فعل أنه تأمل كل الحظوظ التي لم تكن عادلة، ولم يجد من حصاد السنين إلا الرماد" تلفت، لا شئ إلا الرماد". وكما رأينا في القصائد الأخرى وفي عنوان الديوان فإن الرماد هو الحصاد الأكبر الذي خرج به الشاعر من كل سنوات عمره السابقة، والرماد – كما أسلفنا – رمز للجدب والخواء واللاجدوى، ثم هو أيضاً رمز للمتبقي من الجري



وراء المستحيل. وتنتهي القصيدة ببيتين في غاية التشاؤم، هما:

تخاذل. كل الذي حوله ظلمة
وكل الذي يُرتجى ظلمة مقبلة

والحق أن الرؤية السائدة في هذا الديوان رؤية متشائمة لا نكاد نلمح فيها بصيصاً من أمل، فالقلب إذا رف بالحب حاصرته الأنواء، والشاعر إذا وثق بشئ خانه، والزمن الماضي الجميل ولى ولم يتخلف عنه إلا الرماد. حتى القصيدة المهداة إلى الدكتور لويس عوض وهي تحت عنوان" بقايا أساطير" نقرأ في أو لها هذه الأبيات:

هو الآن ذكرى
تلح على الياسمين
تلح على طائر غامض
لا يمل الرفيف الحزين

وهذا الطائر الغامض ما هو إلا قناع للشاعر نفسه. والدكتور لويس عوض أيضاً صار عند الشاعر محمد أبوسنة نموذجاً لهذه الثنائية الموصوفة بإلحاح في كل قصائد الديوان وهي الماضي الجميل والحاضر الحزين. فالدكتور عوض" الآن ذكرى/ ولكنه حين جاء إلى قريتي/ أنار الدروب... إلخ" وأغلب الظن عندي أن الدكتور عوض في هذه القصيدة هو قناع للشاعر أيضاً، يوضح لنا من خلاله مغاني طفولته وخصوبتها في مقابل الجدب الذي يعيشه هذه الأيام

هو الآن ذكرى
بقايا أساطير تبكي عليها الرياح
ومازال منها
على شفة الأرض
" لحن"
بقايا نُواح

وفي قصيدة" النسور" (ص ٦٦) يقيم الشاعر مقابلـة بين شيئين هما النسور وهو رمز لأصحاب الهمـم العاليـة،

والمهام الكبرى، وبين الأرانب التي لا تفعل شيئاً إلا أن تقفز، وتقبع في انتظار المصير المدجج بالموت، وتأكـل أعشـابها بالفرار إلى الجحر، وتزحف بالخوف بين الظلال. أما النسور فإنها ترصد موقعها في أعالي الجبال، وتسدد نظرتها للمُحال، وتتعالى تُحلق مثل الشموس التي أفلتت من مداراتها. وبالرغم من هذا العلو وهذا التسامي وهذا التحليق المتعالي في سبحات الكون والوجود فإنها تعـرف مصـرعها/ والعيـون التـي تترصدها/ والنصال التي تتعاقب/ خلف النصـال. أي أنهـا بالرغم من شموخها وعظمتها لا تسـلم مـن الأذى. وكمـا نلاحظ فإن نغمة الحزن والتشاؤم في هذه القصيدة قد توارت إلى حدٍ كبير كي تفسح المجال لإحساس آخر هو الإحسـاس بالشموخ والعظمة الذي يجب أن يعلو على كـل حـزن وأن يتخطى كل الصعاب والعقبات التي تعترض الطريق.

ويعود الشاعر إلى حزنه المقيم في قصيدة" جسور من الدمع" (ص ٩٢) ومن الافتتاحية أيضاً نُدرك مفتاح القصيدة، حيث نقرأ:

سراب يهدهد

هذي الأماني المضيئة

في الليل يطلق فيها

هو ى المستحيل

والمستحيل عند الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة مرتبط بالوهم والخداع والحزن أو قل إنه هو نفسه السراب، أي أن الشاعر ينطلق من سراب كي يعود إلى سراب. وفي هذه القصيدة أيضاً نعثر على الثنائية الخاصة بعالم شاعرنا وهي المقابلة بين القديم الجميل والحاضر الحزين أو المستحيل. نقرأ ذلك في الأبيات التالية:

وطفل يناشد..

.. وهم الظلال الخفية..

.. بعض الحنان القديم

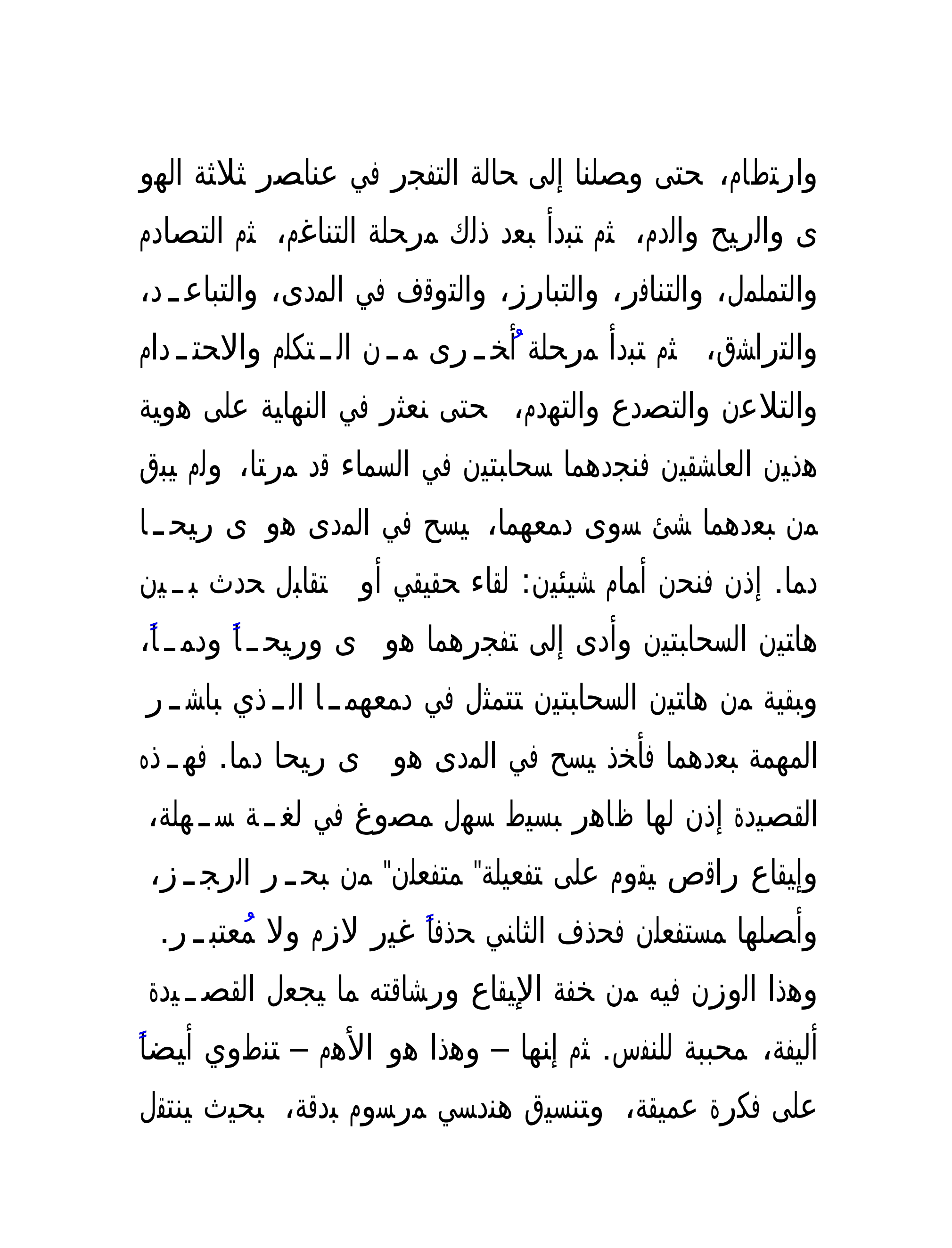
فتصطك أسنانه...

في اغتراب المدى...

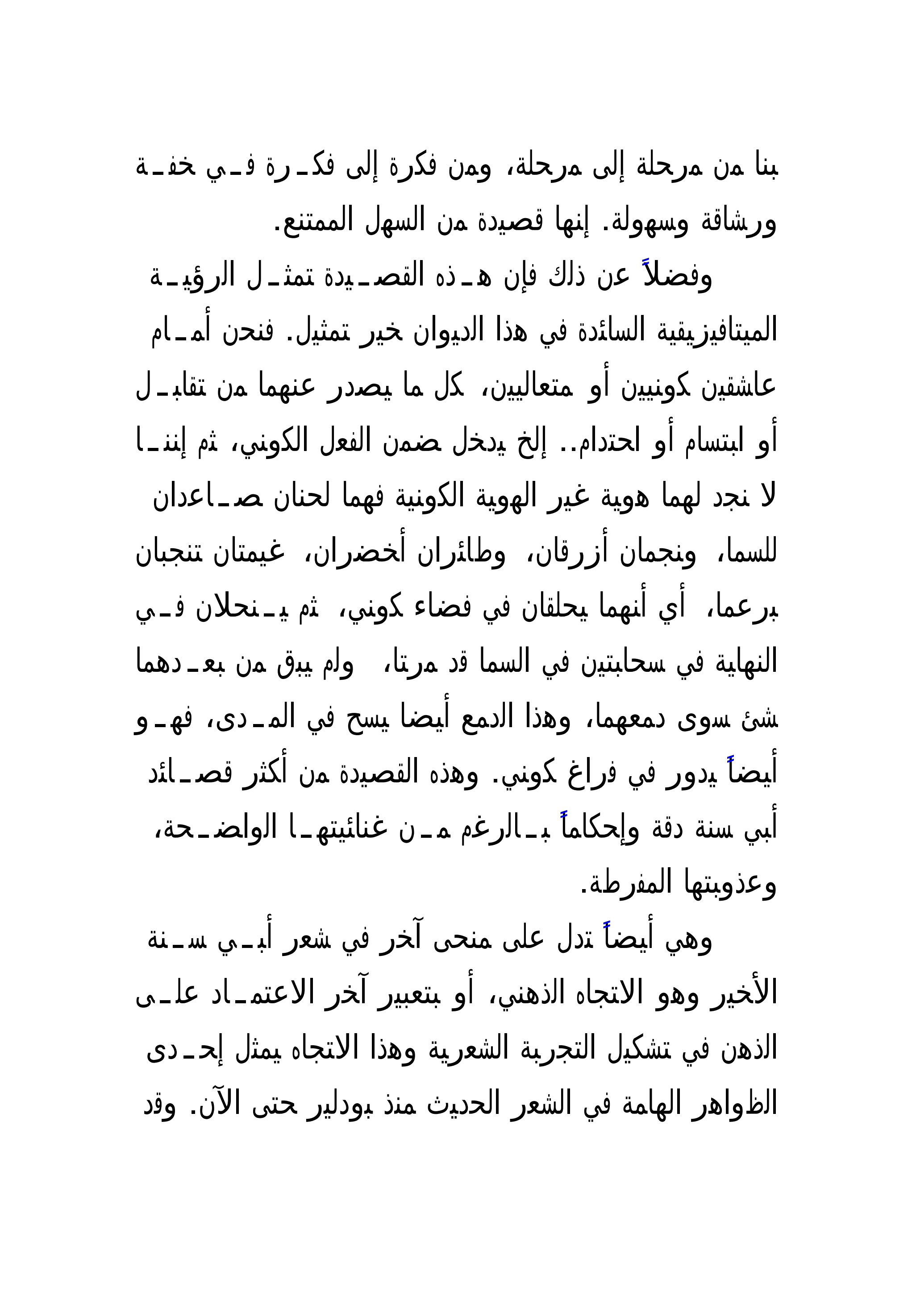
وتنتهي القصيدة بالجسور التي تسير إلى الغيب، وتحمل كل الفصول، إلى حزنها المحتضر، وتمد إلى الأمس بعض الغصون، ولليوم بعض العيون وتهو ى إلى المنحدر. وهي النهاية المنطقية لكل هذه المقدمات الحزينة.

قصائد الفرح :

على أننا لن نعدم في الديوان عدداً غيـر قليـل مـن القصائد التي تظهر فيها نغمة الفرح واضحة، وهي بالتحديـد قصـائد" عاشـقان" و" لحنـان فـي ليـل أزرق" و" ليـت قلبـي اهتـدى" و" وحـدنا والمغـول" و" قنـاع" و" جذور". والقصيدتان الأولى والثانية من هذه القصائد لهما وضع خاص لأنهما تنطويان على تجديد عميق فـي الشـكل والمضمون، فقصيدة" عاشقان" تمثل عملية لقاء حميمة بـين شخصين تقابلا، والتقابل هنا قد يكون بمعنى اللقاء أو بمعنى الضدية، وكلا المعنيين يُضفيان على الأبيـات كثيـراً مـن العمق، وينقلاننا من البنية السطحية البادية السهولة إلى البينة العميقة التي تبحث عن دلالات خارج السياق الظاهر للعبارة. وقد أعقبت هذا التقابل ابتسام، فكلام واحتدام، فتعانق وتماوج



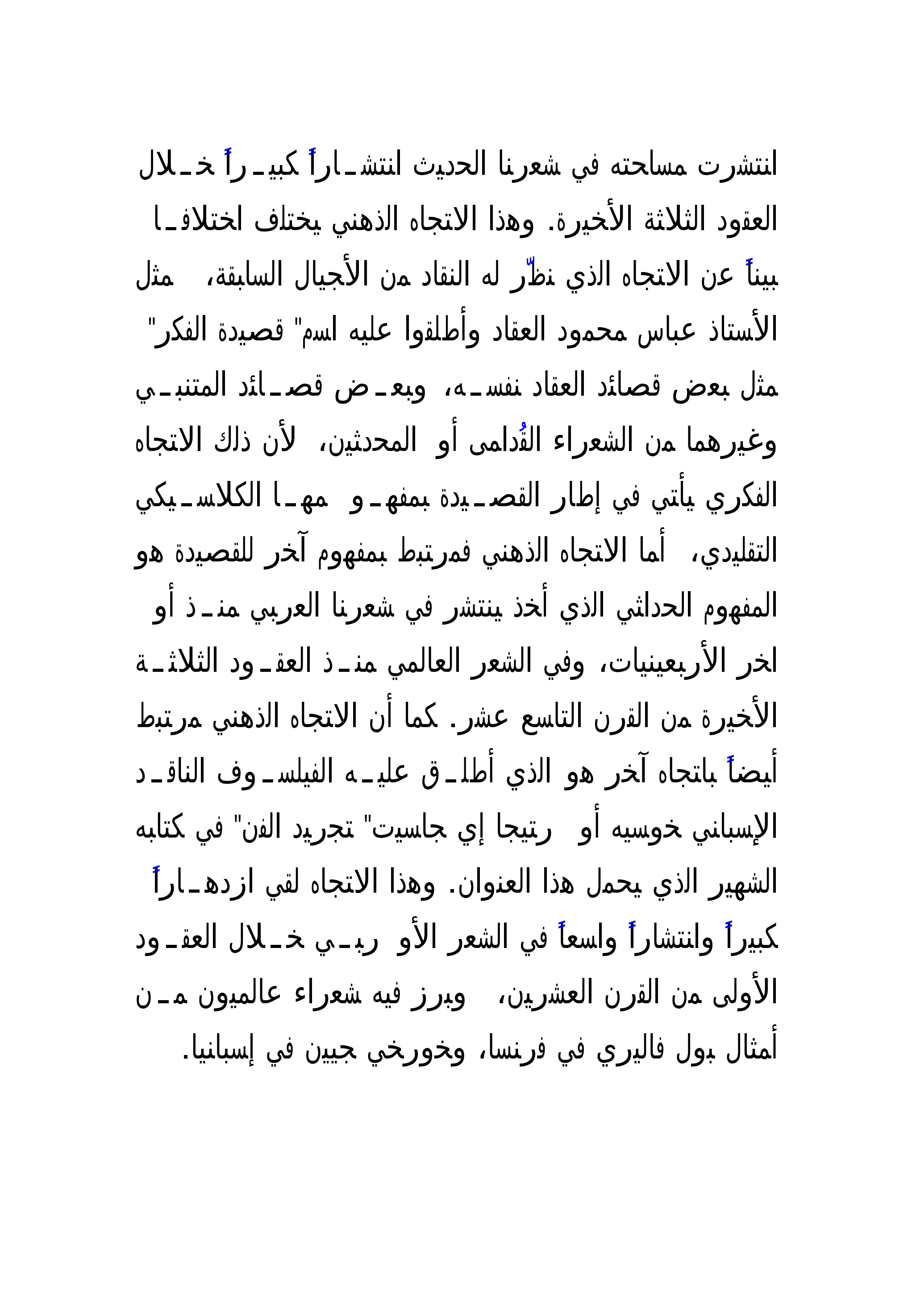
وارتطام، حتى وصلنا إلى حالة التفجر في عناصر ثلاثة الهوى والريح والدم، ثم تبدأ بعد ذلك مرحلة التناغم، ثم التصادم والتململ، والتنافر، والتبارز، والتوقف في المدى، والتباعـد، والتراشق، ثم تبدأ مرحلة أُخـرى مـن الـتكلم والاحتـدام والتلاعن والتصدع والتهدم، حتى نعثر في النهاية على هوية هذين العاشقين فنجدهما سحابتين في السماء قد مرتا، ولم يبق من بعدهما شئ سوى دمعهما، يسح في المدى هوى ريحـا دما. إذن فنحن أمام شيئين: لقاء حقيقي أو تقابل حدث بـين هاتين السحابتين وأدى إلى تفجرهما هوى وريحـاً ودمـاً، وبقية من هاتين السحابتين تتمثل في دمعهمـا الـذي باشـر المهمة بعدهما فأخذ يسح في المدى هوى ريحا دما. فهـذه القصيدة إذن لها ظاهر بسيط سهل مصوغ في لغـة سـهلة، وإيقاع راقص يقوم على تفعيلة" متفعلن" من بحـر الرجـز، وأصلها مستفعلن فحذف الثاني حذفاً غير لازم ولا مُعتبـر. وهذا الوزن فيه من خفة الإيقاع ورشاقته ما يجعل القصـيدة أليفة، محببة للنفس. ثم إنها – وهذا هو الأهم – تنطوي أيضاً على فكرة عميقة، وتنسيق هندسي مرسوم بدقة، بحيث ينتقل



بنا من مرحلة إلى مرحلة، ومن فكرة إلى فكـرة فـي خفـة ورشاقة وسهولة. إنها قصيدة من السهل الممتنع.

وفضلاً عن ذلك فإن هـذه القصـيدة تمثـل الرؤيـة الميتافيزيقية السائدة في هذا الديوان خير تمثيل. فنحن أمـام عاشقين كونيين أو متعاليين، كل ما يصدر عنهما من تقابـل أو ابتسام أو احتدام.. إلخ يدخل ضمن الفعل الكوني، ثم إننـا لا نجد لهما هوية غير الهوية الكونية فهما لحنان صـاعدان للسما، ونجمان أزرقان، وطائران أخضران، غيمتان تنجبان برعما، أي أنهما يحلقان في فضاء كوني، ثم يـنحلان فـي النهاية في سحابتين في السما قد مرتا، ولم يبق من بعـدهما شئ سوى دمعهما، وهذا الدمع أيضا يسح في المـدى، فهـو أيضاً يدور في فراغ كوني. وهذه القصيدة من أكثر قصـائد أبي سنة دقة وإحكاماً بـالرغم مـن غنائيتهـا الواضـحة، وعذوبتها المفرطة.

وهي أيضاً تدل على منحى آخر في شعر أبـي سـنة الأخير وهو الاتجاه الذهني، أو بتعبير آخر الاعتمـاد علـى الذهن في تشكيل التجربة الشعرية وهذا الاتجاه يمثل إحـدى الظواهر الهامة في الشعر الحديث منذ بودلير حتى الآن. وقد



انتشرت مساحته في شعرنا الحديث انتشـاراً كبيـراً خـلال العقود الثلاثة الأخيرة. وهذا الاتجاه الذهني يختلف اختلافـاً بيناً عن الاتجاه الذي نظّر له النقاد من الأجيال السابقة، مثل الأستاذ عباس محمود العقاد وأطلقوا عليه اسم" قصيدة الفكر" مثل بعض قصائد العقاد نفسـه، وبعـض قصـائد المتنبـي وغيرهما من الشعراء القُدامى أو المحدثين، لأن ذلك الاتجاه الفكري يأتي في إطار القصـيدة بمفهـو مهـا الكلاسـيكي التقليدي، أما الاتجاه الذهني فمرتبط بمفهوم آخر للقصيدة هو المفهوم الحداثي الذي أخذ ينتشر في شعرنا العربي منـذ أو اخر الأربعينيات، وفي الشعر العالمي منـذ العقـود الثلاثـة الأخيرة من القرن التاسع عشر. كما أن الاتجاه الذهني مرتبط أيضاً باتجاه آخر هو الذي أطلـق عليـه الفيلسـوف الناقـد الإسباني خوسيه أو رتيجا إي جاسيت" تجريد الفن" في كتابه الشهير الذي يحمل هذا العنوان. وهذا الاتجاه لقي ازدهـاراً كبيراً وانتشاراً واسعاً في الشعر الأو ربـي خـلال العقـود الأولى من القرن العشرين، وبرز فيه شعراء عالميون مـن أمثال بول فاليري في فرنسا، وخورخي جيين في إسبانيا.

فالخاصية الذهنية (INTELIGENCIA) تعني أن الذهن يمثل مفتاح القصيدة، أما الحواس فتملأها بإبداعاتها المنسجمة. ومن ثم فإن الكلمات العاطفية في القصيدة قليلة جداً وتكاد تكون معدومة. وقد أو ضح بودلير عام ١٨٥٦ في رسالة موجهة لصديق يُدعى ألفونس توسينيل أنه يُعطي أولوية لنوع من التخيل ينزع نحو الذهنية في الإبداع الشعري أكثر من العاطفة. يقول:" منذ وقت وأنا أقول إن الشاعر ذهني بالدرجة الأولى، بل هو العقل نفسه، والخيال هو أكثر القدرات التصاقاً بالناحية العلمية، لأنه وحده يدرك المشابهات الكونية أو ما يُطلق عليه في الأدب الصوفي" تراسل الحواس" * ويرى بول فاليري أن الصفاء الشعري يمكن أن يتم بواسطة عملية التقطير – بالمعنى الكيميائي الحقيقي – من خلال استبعاد العناصر الحية * ولا يتم ذلك – بالطبع – إلا عن طريق الاعتماد على الذهن.

وإذا أعدنا النظر في قصيدة" عاشقان" على ضوء هذا التنظير الموجز سوف نجد أن هذه القصيدة تخلو تماماً من النزعة البشرية، وتحلق في فضاء كوني خالص أساسه تجريد

الكائنات من عناصرها الواقعية. فالعاشقان ليسا عاشقين بالمفهوم الأرضي ، وإنما هما بعض

---

* انظر كتابنا،" رائد الشعر الإسباني الحديث خوان رامون خمينيث"، دار الفكر العربي، القاهرة،١٩٨٦، ص ٨٩.

*** المرجع السابق، ص ١٣٦**

العناصر الكونية المتعاقبة التي تنحل في النهاية في سحابتين لم يبق منهما سوى دمعهما الذي يسح في المدى. كما أننا لا نعثر على أي حضور للذات في هذه القصيدة، بالرغم من أن الشاعر محمد أبوسنة من أكثر الشعراء حضوراً في قصائده مما جعل الكثيرين ينسبونه – كما أسلفنا – إلى التيار الرومانسي. وإذا كانت القصيدة تخلو من الأنا الذاتية، فإن المضمون هنا عبارة عن فكرة مجردة يعبر عنها بطريقة تستغل ما في اللغة من سحر خاص، أو ما يُسمى لدى الشعراء التجريديين بكيمياء اللغة. كما أن هذا المضمون ليس شخصياً انطباعياً وإنما هو رؤية خيالية (فانتازيا) شفافة تتخلق إزاء ظاهرة كونية معرفية.

وهذا الاتجاه الذهني التجريدي يتبدى في قصائد أخرى من أهمها قصيدة" النسور" (ص ٦٦)، وقصيدة" ليت قلبي اهتدى" (ص ٧٠). وإذا توقفنا قليلاً عند القصيدة الثانية نجد أنها هي الأخرى تنطلق في فضاء كوني تجريدي، ولكن النزعة الذاتية المتغلغلة في القصيدة تُحطم هذا التجريد أو تحصره في دائرة ضيقة جداً، لتضفي على القصيدة روحاً غنائية ذاتية. تقول الأبيات الأولى:

ليت لي عين صقر

لأثقب هذا المدى

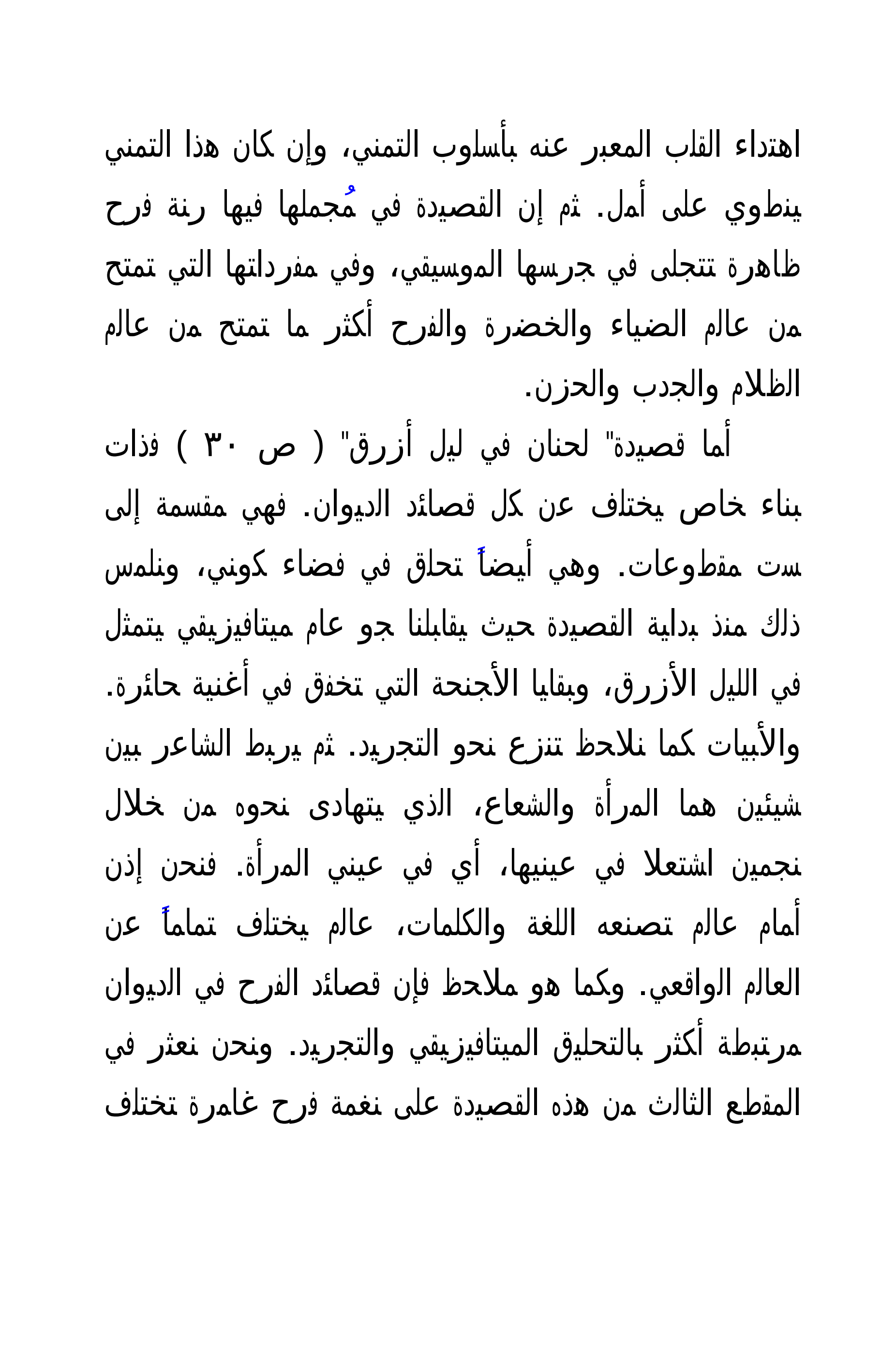
لكيلا يكون انتظاري سُدى

لكيلا تموت الأناشيد

قبل انبلاج الضياء..

.. تروح مُكَفنةٌ في الصدى

وهذه القصيدة، هي الأخرى، تُعد من قصائد الفرح لأنها تنطوي على رؤية متفائلة، فبالرغم من الظلام المحيط، الذي يتغلغل حتى رحيق العظام وغير ذلك من أشياء مُحبطة فإن ثمة أملاً في عودة حلم واحد كان ملء الطفولة، وفي



اهتداء القلب المعبر عنه بأسلوب التمني، وإن كان هذا التمني ينطوي على أمل. ثم إن القصيدة في مُجملها فيها رنة فرح ظاهرة تتجلى في جرسها الموسيقي، وفي مفرداتها التي تمتح من عالم الضياء والخضرة والفرح أكثر ما تمتح من عالم الظلام والجدب والحزن.

أما قصيدة" لحنان في ليل أزرق" (ص ٣٠) فذات بناء خاص يختلف عن كل قصائد الديوان. فهي مقسمة إلى ست مقطوعات. وهي أيضاً تحلق في فضاء كوني، ونلمس ذلك منذ بداية القصيدة حيث يقابلنا جو عام ميتافيزيقي يتمثل في الليل الأزرق، وبقايا الأجنحة التي تخفق في أغنية حائرة. والأبيات كما نلاحظ تنزع نحو التجريد. ثم يربط الشاعر بين شيئين هما المرأة والشعاع، الذي يتهادى نحوه من خلال نجمين اشتعلا في عينيها، أي في عيني المرأة. فنحن إذن أمام عالم تصنعه اللغة والكلمات، عالم يختلف تماماً عن العالم الواقعي. وكما هو ملاحظ فإن قصائد الفرح في الديوان مرتبطة أكثر بالتحليق الميتافيزيقي والتجريد. ونحن نعثر في المقطع الثالث من هذه القصيدة على نغمة فرح غامرة تختلف

كل الاختلاف عما هو سائد في معظم القصائد. يقول هذا المقطع:

نفذت ببريق العينين...

.... إلى آخر منعطفات القلبْ

سالتني إن كنت.. عرفت الحبْ

وأجبتُ:

... الآن يفاجئني من شرفات

الغيبْ

فالشاعر إذن يبدو وكأنه في حالة نشوة تشبه الوجد الصوفي. وفي المقطع الرابع نقرأ أن" أنغام أصابعها/ تعزفني لحناً/ يتراقص من بدء طفولتنا/ حتى آخر قطرة". وبهذا يبدو الشاعر في حالة من الفرح الغامر. وإذا أردنا أن نتعرف على هوية هذه المرأة فلن نعثر لها أيضاً على هوية، مثلما حدث في القصيدة الأولى" أسئلة خضراء" ولهذا سوف يسألها الشاعر:" من أنتِ ومن أين أتيت؟"

والمقطع الخامس داخل هذه القصيدة ذات الخصوصية التشكيلية له أيضاً خصوصيته. فكل مفرداته تقريباً متنى منصوباً:

وتراقصنا..

كنا.. لحنين

وديعين

بعيدين.. قريبين

صغيرين

كبيرين.. سعيدين

.. إلخ

لدرجة أن عدد كلمات المثنى المنصوب في هذا المقطع وحده تبلغ سبعاً وثلاثين كلمة، ولا يقطعها إلا ثمانية أفعال فقط، أحدها ماض وهو الفعل" تراقصنا" الذي يبدأ به المقطع، والأفعال السبعة الباقية مضارعة تأتي في نهاية المقطع على النحو التالي:

يذوبان

صفائين

يموتان

حياتين

... إلخ

ومن العجيب أنه بالرغم من كثرة الأسماء المثناة وتواليها فإنك لا تحس في الأبيات بثقل أو نتوء أو تنافر.

وقد عزف الشاعر في هذا المقطع على الثنائية المتناقضة التي ثبت منذ دواوينه الأولى أنه يجيد العزف عليها.

وإذا نظرنا في قصائد الفرح الأخرى وهي" وحدنا والمغول" و" قناع" و" جذور"، فسوف نجد أن كلا منها تنطوي على شئ ينفخ فيها روح الأمل، فقصيدة" وحدنا والمغول" موجهة" إلى أبطال الانتفاضة الفلسطينية وهم يكتبون مصيرهم بأحجارهم" وهذا التوجه في حد ذاته يدفع الأمل في شرايين الشاعر، يجعله يقول:

وحدنا والمغول

ننفجر في ذروة المستحيل

نتقابل جسماً لقنبلة....

... فوق هذي البلاد...

.. التي سوف تبقى لأطفالنا

سوف تبقى لأحلامنا

وطناً لا يزول

وإذا قارنا هذه القصيدة بقصيدة" على حجر في الجحيم" التي أعلن فيها أننا خسرنا رهان الحياة، فسوف ندرك كم الفرح الذي يطل من قصيدة" وحدنا والمغول".

أما قصيدة" قناع" (ص ٨٨) فتنتهي بقوله:" أيها القلب اطمئن/ ليس يبقى غير وجه الحب../.. يشتاق إلى النور/ ويختار العلنْ" وقصيدة" جذور" (ص ٩٦) يأخذ الشاعر مفتاحاً لها هذه الأبيات:" سوف يأتي الربيع الذي/ تتفتق عن أرضه كل هذي/ البذور التي خبأتها النجوم/ بليل المحاق". وليست هذه الأبيات في حاجة إلى أن نحلل رنة الأمل والفرح البادية فيها. وبهذا يتضح أنه بالرغم من تشاؤمية الرؤية في كثير من قصائد محمد إبراهيم أبوسنة إلا أن هناك عدداً كبيراً من القصائد أيضاً يحمل الأمل ويتطلع إلى غدٍ أفضل ومستقبل زاهر مشرق.

خصائص أسلوبية

إن محمد إبراهيم أبوسـنة مـن أصـحاب الأسـاليب المتميزة التي نستطيع أن نتعرف عليها، لو لم يُـذكر اسـم صاحبها، من بين مئات الأساليب. وإذا بحثنا في هذا الديوان عن بعض الخصائص الأسلوبية التي تتميز بها قصائد محمد أبوسنّة فسوف نجد استخدامه لأسـلوب الاسـتفهام بصـورة متكررة وأبرز مثل لذلك قصيدة" خريفية" التي يتسائل فيهـا خمس مرات لماذا الأسى في خريف المغيب؟. وقـد يـأتي الاستفهام في صورة خطاب استفهامي مثلما نقرأ في قصيدة" أيها السادة المذنبون" (ص ٧٦) التي يكرر فيهـا سـؤاله:" أيها السادة المذنبون/ ما الذي تنتوون؟"

وهناك جمل من أمثال" آن لي أن أفعل كذا" أو " هـو الآن كذا" أصبحت من اللوازم في شعره، مثلمـا نقـرأ فـي قصيدة" وأدعو الذي لا يجيب" التي يقول فيهـا:" آن لـي أن ألاطف/ هذي الأساطير... إلخ" أو قصيدة" بقايـا أسـاطير" (ص ٥٦) التي نقرأ في أو لها:" هو الآن ذكرى/ تلح على الياسمين".

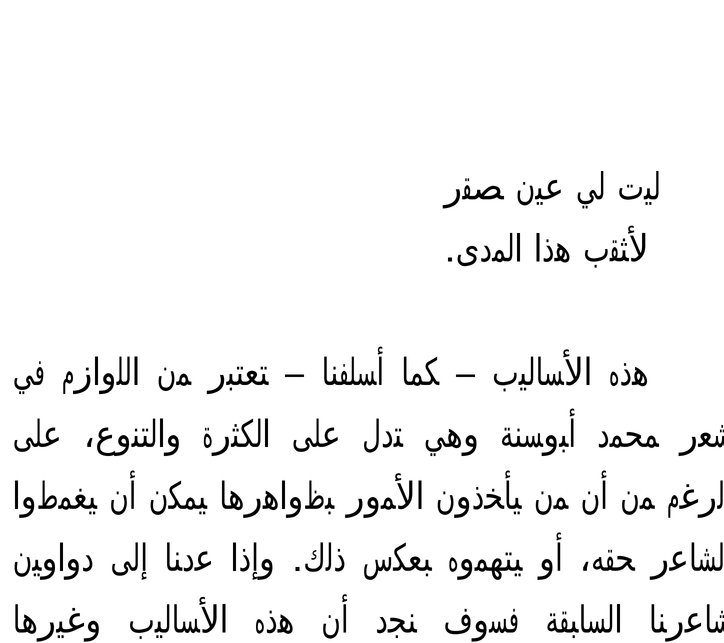
أيضاً يستخدم الشاعر لغة قصصية يكثر فيها فعل الكينونة مثل قصيدة " بقايا أساطير" (ص ٥٦) التي يستخدم

فيها الشاعر هذا الأسلوب بشكل مخفف كثيراً عن ذي قبل، لأنه في هذا الديوان سوف يميل أكثر إلى الاعتماد على الفعل الماضي كأداة للحكاية مثل قصائد" حصار" (ص ٥٠)، و" عاشقان" (ص ٢٤)، و" أسئلة خضراء" (ص ٨) أو الاعتماد على الفعل المضارع مثل قصيدة" وحدنا والمغول" (ص ٨٢).

كما يستخدم الشاعر أسلوب الأمر على نحو ما نـرى في قصيدة" جذور" (ص ٩٦)، والتي نعثر فيها على أكثـر من خمسة عشر فعل أمر كل منها يبدو وكأنه يمثل مقطعاً في القصيدة. ولنقرأ على سبيل المثال هذه الأبيات التي تقول:

اختبئ.. في الشعاع الذي ينكسر
في الدموع التي تنهمر..
... فوق خد الفراق

كما نعثر على أسلوب التمني. وأبرز مثال لذلك في هذا الديوان قصيدة" ليت قلبي اهتدى" (ص ٧٠) التي يبدؤها بقوله:



ليت لي عين صقر
لأثقب هذا المدى.

هذه الأساليب – كما أسلفنا – تعتبر من اللوازم في شعر محمد أبوسنة وهي تدل على الكثرة والتنوع، على الرغم من أن من يأخذون الأمور بظواهرها يمكن أن يغمطوا الشاعر حقه، أو يتهموه بعكس ذلك. وإذا عدنا إلى دواوين شاعرنا السابقة فسوف نجد أن هذه الأساليب وغيرها متضمنة في كل الدواوين. وإذا كان الظرف لا يسمح الآن بتتبع كل هذه الظواهر فإننا سوف نكتفي بمثالين نختارهما من قصيدة" المدى ينتحب" في ديوان" مرايا النهار البعيد". فهذه القصيدة تقوم بعض مقاطعها على الحكاية بالفعل الناسخ" كان":

كان صوت اليمام الوديع
نابضاً في السهو ل.... إلخ

وتأتي القصائد التالية أيضاً بهذا الشكل مثل قصيدة" طائر يحترق" وقصيدة" الإسكندرية" وسواهما.

كما يكثر في المقطع الرابع من قصيدة" المدى ينتحب" من فعل الأمر حتى ليتكرر الفعل" أقبلي" سبع مرات:" أقبلي كالشروق/ أقبلي في العبير... إلخ". وتقابلنا في كثير من قصائد محمد أبوسنة عبارة" آن لي أن أفعل كذا" أو " هو الآن كذا". وهذه الخواص الأسلوبية في شعر أبي سنة تحتاج إلى دراسات مطولة ليس مجالها هذا المختصر.

وهكذا نجد أن الشاعر بديوانه الجديد" رماد الأسئلة الخضراء" قد أضاف إلى دواوينه السابقة إضافة جديدة، وقدم للشعر العربي المعاصر قصائد سوف يتوقف عندها الدارسون طويلاً.

بدر توفيق

في ديوانيه: الأول والثاني

أصدر الشاعر بدر توفيق إلى الآن (عام ١٩٩٠) أربعة دواوين، آخرها ديوان" اليمامة الخضراء" الذي صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩. كما أن لبدر توفيق تجارب أُخرى في الترجمة مثل ترجمته لسونيتات شكسبير، ورباعيات الخيام، ولكن ما يهمنا الآن هو التوقف عند تجربته الشعرية.

ولعله من الأنسب بالنسبة لشاعر مثل بدر توفيق أن نقدم في البداية مختصراً عن سيرته الذاتية وبالأخص في سنواته الأولى لنرى جزءاً من الخلفية التي انطلق منها هذا الشاعر، ولكي نحدد موقعه على خارطة شعر الريادة الحديث. فقد ولد بدر توفيق مصطفى في المنيا عام ١٩٣٤، وكانت له في شبابه مساهمة في الكفاح ضد إلغاء معاهدة ١٩٣٦ لدرجة أنه اعتقل عقب حريق القاهرة في يناير ١٩٥٢ بسجن الفشن بالصعيد. ثم التحق بالكلية الحربية في

أكتوبر عام ١٩٥٢ وحصل على بكالوريوس العلوم العسكرية بالقاهرة في أبريل عام ١٩٥٥. وقد خدم بسلاح المشاة. وخدم في صحراء سيناء ومنطقة القنال والمنطقة الجنوبية طوال السنوات العشر التالية لتخرجه. واشترك في حرب السويس عام ١٩٥٦ كذلك اشترك في حرب اليمن عامي ١٩٦٣/٦٢ [(١)].

وعادة ما يُنسب بدر توفيق إلى الجيل الثاني من شعراء الشعر الحديث، فيوضع اسمه ضمن كوكبة من الشعراء من أبرزهم محمد عفيفي مطر، ومحمد إبراهيم أبوسنة، ومحمد مهران السيد، وأمل دنقل. والحق أن مسألة الريادة والجيل الأول والثاني مازالت في حاجة إلى بحث وإعادة نظر، ولن يتم ذلك إلا بالعودة إلى المجلات التي كانت تصدر في أوائل الخمسينيات لنرى مَنْ مِنْ هؤلاء الشعراء كان يواكب الحركة الجديدة التي انطلقت من أماكن أخرى في العالم العربي قبل ذلك بقليل أو في نفس الفترة تقريباً. وحتى تتم هذه المراجعة نتوقف قليلاً عند تواريخ الميلاد فلعلها تساعد، ولو قليلاً، في تحديد هذه المسألة. فصلاح عبد الصبور رائد الشعر الحديث في مصر بلا منازع من مواليد عام ١٩٣١، وأحمد عبد

المعطي حجازي من مواليد ١٩٣٥، وعفيفي مطر من مواليد ١٩٣٥ أيضاً، وعلى الرغم من أنه كان أولى الناس بالريـادة في هذا المجال، خاصة وأنه صاحب تجربة مختلفة وأصـيلة ومتطورة ومتنامية، إلا أنه مازال يُنظر إليه حتى الآن علـى أنه من الجيل التالي لشعر الريادة. ويبدو لـي أن ظـروف حياته في الخمسينيات والستينيات أيضاً، حيث كان يقيم فـي الأقاليم (**المنوفية أو كفر الشيخ**) أدت إلى أن ضرب النقاد عنه صفحاً" وانشغلوا" أو شُغِلُوا بمن هم أمامهم في كل وقت. يُضاف إلى ذلك عامل مهم جداً وهو أن تجربة محمد عفيفي مطر كانت سابقة لأو انها فلم يُقدرها النـاس حـق قـدرها (**وهذا ما يحدث حتى الآن بالنسبة لهذا الشاعر الكبير**) أما كمال عمار فمن مواليد ١٩٣٢، وعبد المنعم عـواد يوسـف ١٩٣١، وأبو سنة ١٩٣٧، أمل دنقـل ١٩٤٠ لكـن محمـد مهران السيد من مواليد ١٩٢٧، وحسن فتح الباب وملك عبد العزيز من مواليد ذلك العام نفسه تقريباً. وأنـا أذكـر هـذه التواريخ بهذه الصورة المقتضبة لأدلل على أن مسألة ريـادة الشعر الحر في مصر مازالت تحتاج إلى كثير مـن البحـث وإعادة النظر، وإلى دراسات متعمقة في النصوص حتـى لا

تُترك الساحة للمتسلقين يفرضون آراءهم وأفكـارهم عليهـا بدون وجه حق. (٢)

إيقاع الأجراس الصدئة:

هذا هو ديوان بدر توفيق الأول. ولم تكن من عادة الشاعر أن يضع تواريخ لقصائده، كما لم تكن لدور النشر عادة وضع تواريخ على أغلفة الكتب (**ودار النشر هنا هي" دار المعرفة" بالقاهرة**)، ولكن هنا تاريخاً وضع بالصدفة في صفحة الإهداء هو يناير ١٩٦٥، ومن ثم فإننا نظن أن الديوان نُشر في تلك الفترة، وهو يضم القصائد التي كتبها الشاعر منذ أن تفتح وعيه الشعري على الحياة في الخمسينيات حتى منتصف الستينيات تقريباً.

ويفتتح الشاعر كتابه بكلمتين لهما دلالات عميقة همـا: الكلمة الأولى آية قرآنية كريمة تقول:" رب اجْعلْ هذَا بلَـداً آمِناً" والكلمة الثانية من أقوال الرئيس جمال عبـد الناصـر هي:" لا كرامة لجائع، ولا قوة لمريض، ولا طمأنينة لمن لا بيت له، ولا مقاومة ولا صمود لمن لا يشعر أن من حولـه مجتمعاً يكفله ويرعاه". ونحن نترك هـاتين الكلمتـين بمـا

تحملان من دلالات وظلال دلالة للقارئ لنتوقف أولاً عند القصيدة الأولى التي يحمل الديوان اسمها وهي" إيقاع الأجراس الصدئة". فهذه القصيدة تُعد نموذجاً رائعاً لمعمار القصيدة عند بدر توفيق في أول دواوينه: فهي قصيدة مقسمة إلى نشيدين، وكل نشيد منهما مقسم إلى مقاطع (**الأول ثلاثة عشر مقطعاً والثاني عشرة مقاطع**). وقبل أن نمضي في تحليل هذه القصيدة نتوقف عند ملاحظتين:

الملاحظة الأولى: هي أن هذه القصيدة (**والديوان كله أيضاً**) تدل على أن معمار القصيدة عند بدر توفيق لا يخضع للصدفة، أو التهويمات الشعرية غير المحسوبة، وإنما الصنعة هي الأساس، والخطوات المحسوبة بدقة، والتدرج في البناء بما يخدم الهيكل العام للقصيدة. وكل هذا يتم في إطار جو يُشبه إلى حدٍ كبير الجو السيريالي مما يضفي على القصيدة مسحة من الغموض في كثير من الأحيان.

الملاحظة الثانية: هي أن قارئ قصيدة بدر توفيق، حتى في ديوانه الأول لابد أن يقرأها مرة ومرات، لأن القصيدة لا تُسلم نفسها للقارئ من المرة الأولى أو الثانية أو

الثالثة، ولهذا يحس المرء في البداية أنه أمام شعر مبهم يلفه الغموض، وتلقى عليه الصور المركبة غلالة لا تشف عما تحتها.

وهاتان الملاحظتان تثيران قضيتين في غاية الأهمية بالنسبة لشعر بدر توفيق وهما:

١. قضية الصنعة، ما ماهيتها؟ ما حدودها؟ وما اختلافها عن الصنعة بمفهومها القديم عند شاعر مثل أبي تمام؟

٢. قضية الجو المبهم الذي يحيط بالقصيدة وهل يمكن أن نقول إن بدر توفيق من أكثر شعراء الجيل الأول دخولاً في المنطقة السيريالية للقصيدة؟.

ونحن هنا لا نميل إلى تقديم إجابات جاهزة على هاتين القضيتين، ومن ثم سوف نشير إليهما أو نتناولهما من خلال تحليلنا للقصائد وللتجربة بشكل عام سواء في هذا الديوان الأول أم في الدواوين الثلاثة الأُخرى.

ومن تأملنا للخصائص التي نلحظها في قصيدة" إيقاع الأجراس الصدئة" نرى أن بدر توفيق في دواوينه الثلاثة الأولى (**هذا الديوان، ثم قيامة الزمن المفقود، ثم رماد**

العيون) قد ظل في حالة شد وجذب بين خطين: خط يمضي به في تيار عالم مبهم يشبه إلى حدٍ كبير ما نجده لدى الشعراء السيرياليين، وخط يسير على منوال اللوازم أو الخصائص المعروفة في شعر الريادة الحداثي. والقصيدة التي معنا يتمثل فيها هذان الخطان بوضوح. فالمشهد الأول المكون من ثلاثة عشر مقطعاً تتناوب فيه الصور المبهمة مع الصور الشفافة الواضحة. مثال الأولى الأبيات التالية (المقطع السابع) التي تقول:

نجئ لحائط المقهى ونستلقي بلا حاجة
نحاور جثة الأنباء!
ونلقي شوكنا الصادي بصدر الباب والأسماء..،
ونبحث عن مدامعنا بقلب الطائر الأبيض!..
أنذابون نحن هنا بلا موتى؟
عرايا نحن مازلنا...
أم انهارت بنا الأثواب والأقلام لا تنبض؟

ولأن الشاعر كان يحس بما تنطوي عليه هذه الأبيات من إبهام بدأ المقطع الثامن بقوله:

سألت القلب إفصاحاً يعري مئزر العتمة..،
وحاولت البكاء فلم تجُد عيناي بالدمعة!

فالشاعر كما نرى في الأبيات السابقة يعيش في عالم بلا معنى، بلا هدف ومن ثم حضر إلى حائط المقهى (**لا إلى المقهى**) دون حاجة إلى ذلك ليتحدث في شئون لا معنى لها، وحديثه عنها يُشبه الحديث عن جثة هامدة، ثم إنه يلقى الأشواك الصادية في صدر الباب والأسماء، ويفتش عن المدامع في قلب الطائر الأبيض.. إلخ أي أن الشاعر يعيش في عالم كله خواء روحي، وليس ثمة هدف يسعى إليه أو أمل يتمنى تحقيقه. وأنا أرى أن لجوء الشاعر في ذلك الوقت إلى هذا العالم السيريالي كان ضرباً من النجاة بالنفس مما يحيق بها من شكوك وأباطيل لا يدري لها كُنْهًا ولا يستطيع لها حلا. ثم إن هذا المقطع السابع تتلوه مقاطع أخرى تشتمل على جملة من التساؤلات وتمضي في هذا الجو المبهم حتى

يصل الشاعر إلى المقطع العاشر فيعلن أنه فتح نافذة للنور ولكن الرؤيا انغلقت به:

فتحت منافذي للنور فانغلقت بي الرؤيا..
وأجهدت النهى بالفكر فاشتدت بي الآلام..

ولم يبق للشاعر في المقاطع ١١ و١٢ و١٣ إلا أن يطلق أناشيده:

فعندي طاقة للعزف عذرية..
وقلبي ضجة وسكون

ونحن نلمس هذا الجو السحري المبهم منذ المقطع الأول في القصيدة فهو مقطع للفرحة التي يتمنى الشاعر لو كان قد طعمها بلا أشجان. ثم نجد هذه الأشجان تتمثل في شيئين تمثيليين يُعبران عما هو مكنون في أعماق الشاعر ويدل كذلك على الخواء وهما: ١- المقابر التي تطل على المزارع ويذهب إليها الناس صبح العيد كل سنة، ٢- الترعة

التي تسير خفيضة العينين والرأس. وقد تمثلت براعة الشاعر في أنه استطاع أن ينقل هذين العنصرين الأرضيين البسيطين إلى جو شاعري راق يحمل دلالات خصبة وعميقة. يقول في المقطع الثاني:

تطل على مزارعنا..
مقابر في سفينتها تنقلنا مع الأجداد والآباء..
وعمدنا بها أزهارنا الحمراء
نوافيها بصبح العيد كل سنة.. إلخ

ويقول في المقطع الثالث
وترعتنا..
تسير خفيضة العينين والرأس،
كأن هموم أجيال ثوت فيها..
فأثقلت المياه بدمعة الفأس

وغذتنا..
بشئ غامض يسري مع اللفتات والنظرة

فأو رقنا شراعاً باكي المجرى...،
يسير بنا إلى الأحزان بالميراث والفطرة!

وقد نقلت هذا المقطع الثالث بكامله لأوضح كيف يرى الشاعر أن ما لديهم من حزن متواصل ميراث ورثوه وفطرة جُبلوا عليها، ولعل هذا هو أساس كل هذا الحزن الذي نلقاه في قصائد بدر توفيق ودواوينه وفي أشعار غيره من الشعراء كذلك، ومن أبرزهم في هذا المضمار الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة. وقد اتخذ بدر توفيق من زيارة المقابر يوم العيد (**عيد الفطر وعيد الأضحى**) دليلاً على تغلغل الحزن في أعماق قومه ثم إنه نظر إلى الترعة وهي قرين الحياة عند المصريين فوجدها تسير خفيضة العينين والرأس لما تحمل من هموم هذا الجيل وكل الأجيال الماضية. وكذلك فإن الترعة عند بدر توفيق، وهمومها وأحزانها هي السبب في استشراء هذا الغموض الذي بات يغلف حياتنا.

وإذا كان النشيد الأول في القصيدة يراوح بين الصور المبهمة المركبة والصور البسيطة الواضحة فإن النشيد الثاني

المكون من عشر مقاطع يشتمل – كما ذكرنا – على اللوازم المعروفة في قصيدة تلك الفترة مثل:

١. **الشاعر لا يملك السلطة ولا الصولجان لكنه يملك الحلم والأمل :**

وقفت هنا بباب الشرق لا سيفي له موكب
ولا قلمي له ديباجة بالزور مطلية..،
ولا لي راية تُرفع!

٢. **دعوة الآخرين للانضمام إليه والقتال معه:**

لعل مقاتلاً مثلي يجئ إلي..،
يشد على فمي الفكرة!

٣. **الشرق ومآسيه ومشاكله المزمنة، على نحو ما نرى في الأبيات التالية:**

وقفت هنا بباب الشرق لا أو راق.. لا سترة

أحاول هذه الكلمات

أحاول هذه الكلمات رغم السور والحراس.. إلخ

٤. الالتزام بقضايا الناس والمجتمع:

هنا قوم بجوف الليل نجمهمُ.. سماء غدي

هنا قوم طعامهم عروق يدي

٥. الحلم بالإصلاح:

لعل محمداً يأتي من الإسراء والمعراج

لعل يسوع ينزل عن صليب الغدر

٦. **ثم قضية فلسطين التي كانت الشغل الشاغل، ومازالت،والتي تطل علينا من أبيات هذا النشيد الثاني وإن كان ذلك بصورة غير مباشرة:**

ولا نقول إن هذه العناصر هي كل اللوازم أو الخصائص التي كانت سائدة لدى شعراء الخمسينيات والستينيات، ولكنها على الأقل كانت تمتد في مساحة واسعة من قصائد تلك الفترة بما صحبها من خصائص أُخرى شكلية وتمثلت خير تمثيل في قصائد الرائد صلاح عبد الصبور.

وهذه النقطة تنقلنا إلى قصيدة أُخرى نلحظ فيها بوضوح صوت صلاح عبد الصبور،وليس من اللازم، بالطبع، أن يكون ظهور هذا الصوت دليلاً على التأثر، وإنما أنا أذكر ذاك لأدلل على أمر مهم جداً يتمثل في شعر بدر توفيق هو تلك الثنائية الممثلة في خطين – كما ذكرنا -: خط يمضي نحو تأصيل تيار أصيل وخاص بشاعرية بدر توفيق لا يُنسب إلا إليه ولا ينطلق إلا من رؤية ذات طبيعة خاصة، وهو ذلك الخط السحري الغامض الذي يُشبه عالم السرياليين، وخط آخر يمتح من تجارب تلك الفترة ويصطنع الوسائل والأدوات التي كانت كذلك في يد غيره وهو ما سوف نراه في هذه القصيدة الثانية، وهي تحت عنوان" زيارة حزينة" (ص ٣٨).

وموضوع هذه القصيدة شائع في قصيدة الريادة: الفتى الفقير وحب الأميرة. ويُضيف بدر توفيق هنا ركناً أو عنصراً ثالثاً هو الأم التي يفئ إليها من أحزانه. والقصيدة تحمل أكثر من صوت، أو بالأحرى فهي تنويعات في الصوت الواحد: صوت الأنا الشعري الذي يحكي عن حدث انتهى كما نرى في المقطع الأول الذي يبدأ هكذا:

حملت معطفي القديم فوق كاهلي وجئت
أقرأتكم سلامي المعتاد في سكينة

- صوت الأنا الشعري الذي يخاطب حبيبته قائلاً: حبيبتي.. ملاكي الأثير.. إلخ
- صوت الأنا الشعري في ساحة الذكريات: رأيتها في ذات يوم.. إلخ
- صوت الأنا الشعري وهو يخاطب أمه: أماه يا بعيدة المزار... إلخ

ومن هذه التنويعات في الصوت الواحد يقدم لنا الشاعر قصيدة ذات بناء معماري متنوع ومتلاحم ومتماسك. ونحن لا نجد في هذه القصيدة (**وفي كثير غيرها في الديوان**) الصور المبهمة الغامضة الموجودة في قصائد أُخرى، وإنما نجد صوتاً شعرياً واضحاً ومتدفقاً ومرتبطاً ارتباطاً حميماً بالواقع الحي. كذلك فإن الصور بسيطة وواضحة تبدو أقرب إلى الصورة التقليدية منها إلى الصورة الإيحائية الموجودة عند الرمزيين أو السرياليين أو غيرهم من المدارس الطليعية التي انطلقت بعد الموجة الأولى من موجات الحداثة، في الشعر الأوربي في أوائل القرن العشرين وعندنا في منتصف الستينيات تقريباً. ولنتوقف عند صور المقطع الثالث من هذه القصيدة لنرى كيف ترتبط بساطة الصورة بهذا النوع من الشعر السهل، السلس، العذب، المتدفق مثلما يتدفق النهر. يقول:

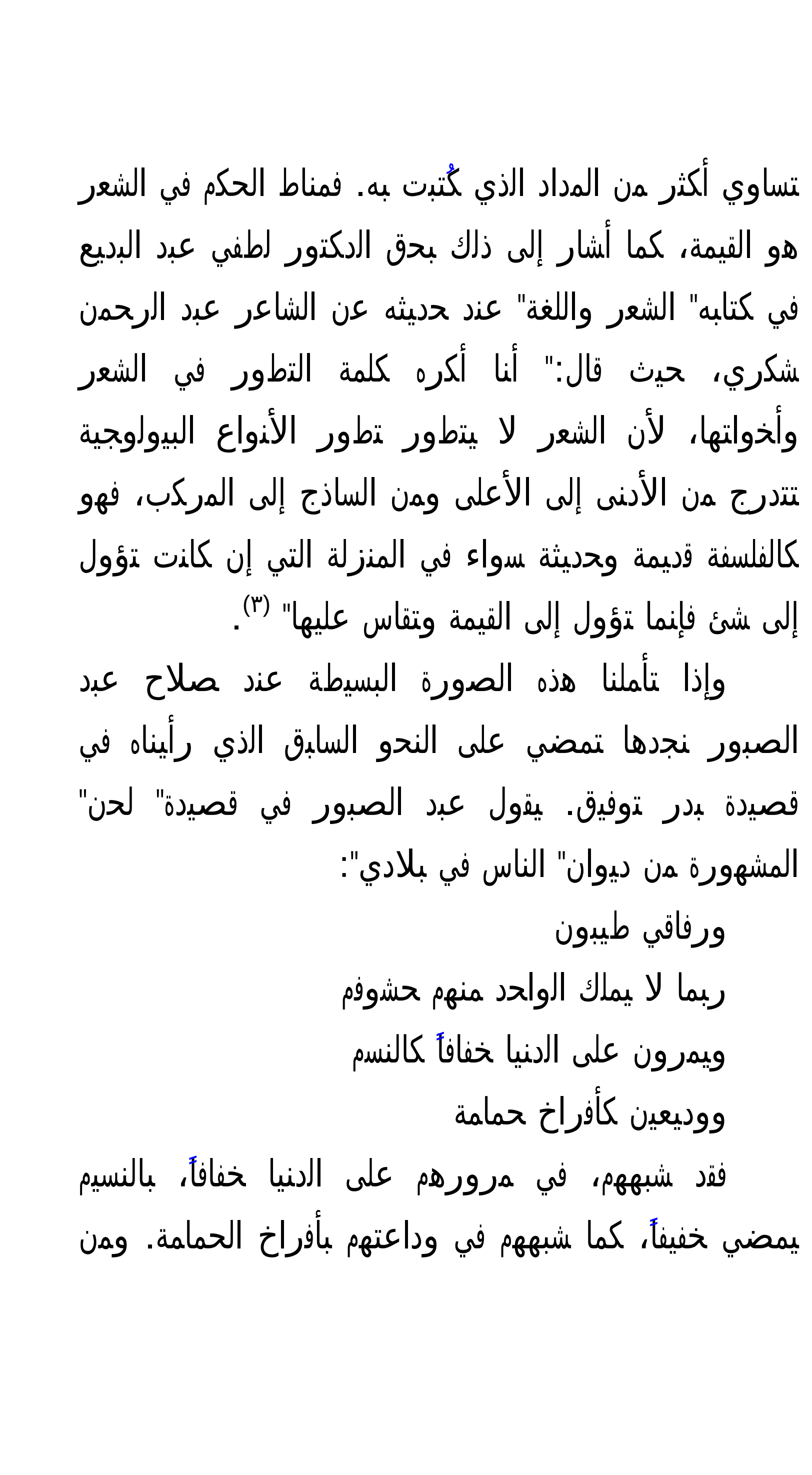
رأيتها في ذات يوم..
وديعة كبسمة الحياة حينما تفيض بالحنان
رقيقة عميقة كقبلة لا تنتهي..

بريئة كغنوة الرعاة فوق خضرة الوديان

فقد شبه الوداعة ببسمة الحياة، وشبه الرقة بالقبلة وإن كان قد عمق المعنى بوصفين هما وصف العمق للرقة ووصف اللانهاية للقبلة، كذلك شبه البراءة بغنوة الرعاة فوق خضرة الوديان. ومن الواضح أن وجه الشبه في عمليات التشبيه الثلاث واضحة سهلة المأخذ والتناول، مع الاتساق في المعنى بين المشبه والمشبه به، بمعنى أنه ليس هناك تناقض أو مفارقة على النحو الذي نجده في الشعر الرمزي مثلاً عندما يقول شاعر مثل خوان رامون خمينيث:

<u>الحديقة صحراء:</u>

ولاشك أن هذه الصورة القريبة من الصورة العادية أو البسيطة كانت تميز صلاح عبد الصبور بشكل عام. وأرجو ألا يُفهم من ذلك أني أفضل الصورة الإيحائية المركبة المعقدة على الصورة البسيطة، فربما تكون الأخيرة أدخل في عالم الشعر من الأخرى عندما ترد في أبيات شاعر كبير ذي تجربة عميقة وثرية. ورب صورة إيحائية مركبة غامضة لا


تساوي أكثر من المداد الذي كُتبت به. فمناط الحكم في الشعر هو القيمة، كما أشار إلى ذلك بحق الدكتور لطفي عبد البديع في كتابه" الشعر واللغة" عند حديثه عن الشاعر عبد الرحمن شكري، حيث قال:" أنا أكره كلمة التطور في الشعر وأخواتها، لأن الشعر لا يتطور تطور الأنواع البيولوجية تتدرج من الأدنى إلى الأعلى ومن الساذج إلى المركب، فهو كالفلسفة قديمة وحديثة سواء في المنزلة التي إن كانت تؤول إلى شئ فإنما تؤول إلى القيمة وتقاس عليها" (٣).

وإذا تأملنا هذه الصورة البسيطة عند صلاح عبد الصبور نجدها تمضي على النحو السابق الذي رأيناه في قصيدة بدر توفيق. يقول عبد الصبور في قصيدة" لحن" المشهورة من ديوان" الناس في بلادي":

ورفاقي طيبون

ربما لا يملك الواحد منهم حشوفم

ويمرون على الدنيا خفافاً كالنسم

ووديعين كأفراخ حمامة

فقد شبههم، في مرورهم على الدنيا خفافاً، بالنسيم يمضي خفيفاً، كما شبههم في وداعتهم بأفراخ الحمامة. ومن

الواضح في هذين التشبيهين كيف جاء وجه الشبه قريب المأخذ والتناول كذلك، فضلاً عن الاتساق الظاهر بين المشبه والمشبه به.

أعود لأقول مرةً أخرى إن بدر توفيق في ديوان" إيقاع الأجراس الصدئة" ثم في ديوانيه التاليين سوف يستمر في انتهاج هذا النهج المزدوج أو الذي يمضي على خطين خط يحاول بناء عالم شعري فيه سحر وإبهام وغموض وتركيب وتداخل، وخط آخر ينزع نحو القصيدة السهلة البسيطة. وفي الديوان الذي معنا نجد القصائد التي تُنسب إلى الخط الثاني هي قصائد: " أحاول الجواب" (ص ٢٩)، و" زيارة حزينة" المذكورة (ص ٣٨)، و" لم يمت" (ص ٤٣)، و" مرثية للسلام في عيد الميلاد" (ص ٥٦)، و" المجد للإنسان" (ص ٦٧) و" العودة" (ص ٧٩) و" أغنية للضياع" (ص ١٠٥) و" زائر الضحى" (ص ١٤٦) و" الإرادة" (ص ١٥٠)

وغيرها، أي أن نصف قصائد الديوان تقريباً يأتي ضمن هذا الخط الواضح البسيط الذي لا يجد فيه القارئ أي صعوبة في

تلقي التجربة الشعرية في القصيدة. ولنقرأ مثلاً هذا المقطـع الأول من قصيدة" أحاول الجواب" (ص ٢٩)، يقول:

إن عدت يا صديقتي في آخر النهار
مضمخ الجبين بالأنين والغبار
لا تحملي علي..
فالمدينة السوداء مزقت صباي
وقيدت خطاي..

فلا شك أن هذا شعر يصل إلى القارئ بدون استئذان، فيه بساطة، وسهولة، وعذوبة، ورقة، موضوعه واضح، وفكرته واضحة، وصوره بسيطة غير مركبة ولا معقدة. ولنقرأ كذلك هذا المقطع الأول من قصيدة أُخرى هي قصيدة" عطاء" (ص ٨٩):

عيناك يا صديقتي عطاء
عيناك في أعماقها نبع السخاء..
وحين تحجبين ما لديك يا صديقتي،

أحس أن زورقي يضيع

وموجتي دموع..

والشاطئ الذي يلوح يا صديقتي.. هباء .

ألا تذكرنا هذه الأبيات ببعض قصائد صلاح عبد الصبور، وبخاصة قصيدته" رسالة إلى صديقة" من ديوان" الناس في بلادي" التي يقول فيها:

صديقتي، إني مريض

وساعدي مكسور

ومهجتي على الفراش كل ساعة تسيل

وأغزو التراب في سكينتي رداء

وأصنع الأكفان، ثم أنجرُ التابوت

ومرة أُخرى أكرر إني لا أقصد إطلاقاً أن هذا الشاعر يأخذ من ذاك ولكني أؤكد على أن هذا النمط من القصائد كان يمثل روح العصر وقتها وكان له أشياع كثيرون، يبدءون القصيدة بالحوار مع الحبيبة أو الصديقة ينقلون إليها همومهم

وأشواقهم وطموحاتهم وآلامهم، ولأن هذه القصائد كانت تقوم على الحوار فإنها كانت تلتزم أشكالاً مورفولوجية خاصة يسود فيها أسلوب النداء، وتشكل الأفعال سواء كانت ماضية أو مضارعة أو أمراً الركيزة الأولى في بنية القصيدة على عكس ما سوف نجد في القصائد الأخرى التي تنزع نحو ما أسماه النقاد بكيمياء اللغة، حيث أصبحت الأسماء، وخاصة المجردة، هي صاحبة السيادة في بنية القصيدة.

الروح المغتربة:

نترك هذا النوع من القصائد السهلة البسيطة عند بدر توفيق لنعود إلى النوع الآخر الذي مثلنا له من قبل بالقصيدة الأولى" إيقاع الأجراس الصدئة"، وقد رأينا أن هذه الأجراس هي أصوات الماضي والحاضر، أما إيقاعها فذو وقع شديد على نفس الشاعر وذاكرته، حتى ليشبه وقع الصدأ. ومن ثم وصف الشاعر هذه الأجراس بأنها صدئة. والصدأ وصف سلبي لفعل الزمان. وإذا كان الشاعر لا يرى للماضي تحققاً إيجابياً في الحاضر لجأ إلى وصف أجراسه أو أصواته بأنها

صدئة تؤدي إلى التآكل والضياع. ولأن الشاعر أثقلته جراح الحاضر وجدناه يقول في القصيدة المذكورة:

عروقي ضاق مجراها بما حملت..،

وقلبي هدمته صواعق الطلقات

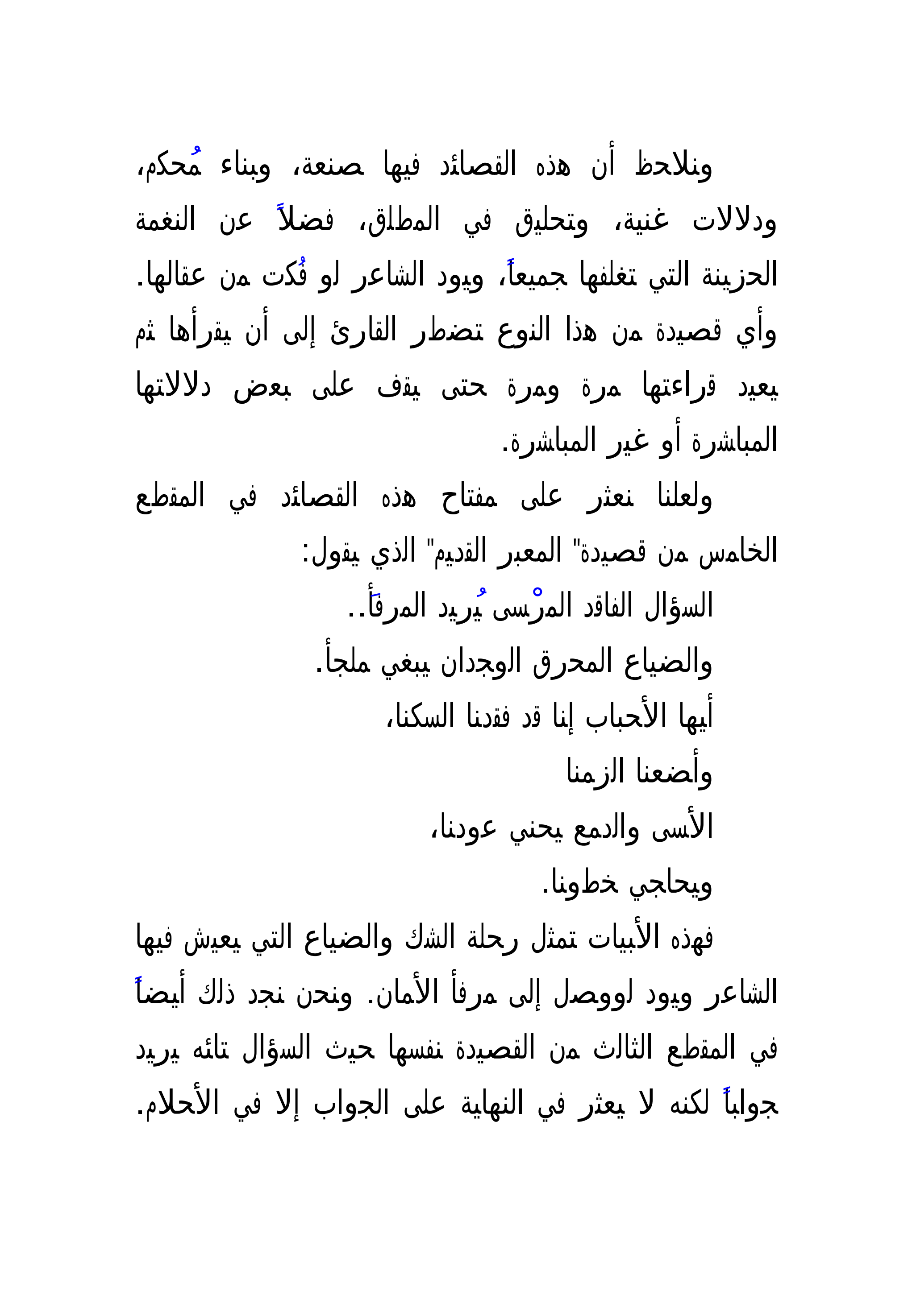
وكنت على شفا حفرة..،

ولكن أخطأ الرامي

وعدت إليكم قلباً وديعاً قوته الصدمات

فهل في مصر جراح يرى شرياني الدامي؟

ونأتي إلى قصائد أُخرى من هذا النوع لنتوقـف عنـد قصيدتين تمثلانه كذلك خير تمثيل هما: قصيدة" المعبر القديم" (ص ٣١)، وقصـ ـ ـيدة" الـ ـ ـروح المغتربـ ـ ـة" (ص ١٣٩). وهناك قصائد أُخرى تدخل في هـذا الخـط نذكر منها:" آخر مساء" (ص ٩٧) و" الرجـال الغـائبون" (ص ٩٩) و" شف الثوب" (ص ١١١) و" بعـد النهايـة" (ص ١٢٠).



ونلاحظ أن هذه القصائد فيها صنعة، وبناء مُحكم، ودلالات غنية، وتحليق في المطلق، فضلاً عن النغمة الحزينة التي تغلفها جميعاً، ويود الشاعر لو فُكت من عقالها. وأي قصيدة من هذا النوع تضطر القارئ إلى أن يقرأها ثم يعيد قراءتها مرة ومرة حتى يقف على بعض دلالاتها المباشرة أو غير المباشرة.

ولعلنا نعثر على مفتاح هذه القصائد في المقطع الخامس من قصيدة" المعبر القديم" الذي يقول:

السؤال الفاقد المرْسى يُريد المرفَأ..

والضياع المحرق الوجدان يبغي ملجأ.

أيها الأحباب إنا قد فقدنا السكنا،

وأضعنا الزمنا

الأسى والدمع يحني عودنا،

ويحاجي خطونا.

فهذه الأبيات تمثل رحلة الشك والضياع التي يعيش فيها الشاعر ويود لووصل إلى مرفأ الأمان. ونحن نجد ذلك أيضاً في المقطع الثالث من القصيدة نفسها حيث السؤال تائه يريد جواباً لكنه لا يعثر في النهاية على الجواب إلا في الأحلام.

وهذا يؤكد عندي أن دخول الشاعر بدر توفيق إلى عالم السريالية المبهم قد جاء عن طريق الحلم الناتج عن ثورة السؤال الذي لا يجد جواباً. يقول كذلك في المقطع الرابع:

أيها الأحباب كم بتنا مع الغيب حديثاً وحوارا
وقطعنا الليل في النور جنوناً... وفرارا
كيف كنا نسأل الحرف عن المعنى المخبأ
ونرود الشك آفاقاً إذا المحبوب أومأ

وقصيدة المعبر القديم مقسمة إلى سبعة مقاطع تختلف فيما بينها طولاً وقصراً وعمقاً واتساعاً، ولكنها جميعاً تمثل وحدة بنائية متكاملة الخيوط، متشابكة الملامح، لكن الموضوع في مثل هذا الشعر يتوه في معمعة الصور المركبة المتلاحقة، والرؤى المكثفة المتوالية، والدلالات العميقة المتشعبة. ومن ثم يضطر القارئ إلى أن يعاود قراءة القصيدة مرة تلو المرة كي يقف على بعض ما تنطوي عليه من أغوار سحيقة. وسوف نتوقف عند هذا النوع من القصائد

بتفصيل أكثر عندما نتناول الديوان الثاني" قيامة الزمن المفقود".

أما قصيدة" الروح المغتربة" فمقسمة هي الأخرى إلى سبعة مقاطع وهي تبدأ، في المقطع الأول بالفرار من الواقع إلى الحلم. يقول في هذا المقطع:

الريح والصحراء والشتاء مهبط ثقيل
والمئزر الوحيد لا يستر عورتي
الشمس خلف موكب الضباب ثورة محجبة..
تود لو تُنقذني.. والزي عثرتي..!
أراه أحكم الوثاق دون رغبة الضياء
فانطفأت مصابح السماء
كأن دورة الحياة لم تعد تتم!.

وعلى نحو ما رأينا في القصيدة السابقة فإن الموضوع في مثل هذا الشعر يختفي تماماً. ومن ثم نكون أمام تفكك مبدأ تمثل الواقع وقد أسرع الشعراء في كل أنحاء العالم إلى تحقيق هذه العملية حتى وصلت إلى نتائج خطيرة. فقد اختفت

الموضوعات المحددة ذات الطابع المنطقي بالكامل عند شعراء كبار مثل بيثنيتي ألكساندر (نوبل في الآداب عام ١٩٧٧) وخورخي جيين وولويس ثيرنودا وغيرهم، وامتدت هذه العملية إلى كبار شعراء الالتزام مثل رفائيل ألبرتي وبابلونيرودا. وقد رأى ذلك آمادو ألونصو واضحاً تمام الوضوح عند نيرودا وهو يدرس طبيعة الخيال الشعري عنده. وها نحن نرى في الأبيات المذكورة لبدر توفيق وفي القصيدتين اللتين معنا وهما" المعبر القديم" و" الروح المغتربة" كيف اختفى الموضوع. ولعل هذه النقطة مازالت في حاجة إلى إيضاح أكثر، ومن ثم نقول إن أهم نتيجة من نتائج السريالية في الشعر كانت تتمثل في اختفاء الموضوع. وقد درس الناقد الإسباني دامسو ألونصو هذه المسألة في ديوان" سيوف مثل الشفاة" ESPADAS COMO LABIOS وهو الديوان السريالي لبيثينتي ألكساندر، فقال:" لا ينبغي أن نبحث في هذا الشعر عن شئ لا يقدمه. إذ لا تطلب منه حكاية أو قصة. وإنما يكون الطلب ويكون البحث عن دوافع مضطربة إنسانية بالأساس، تظهر من أعماق الحلم أو من ثنيات أغوار الشعور" (٤). وقد ناقش كارلوس بوسونيو

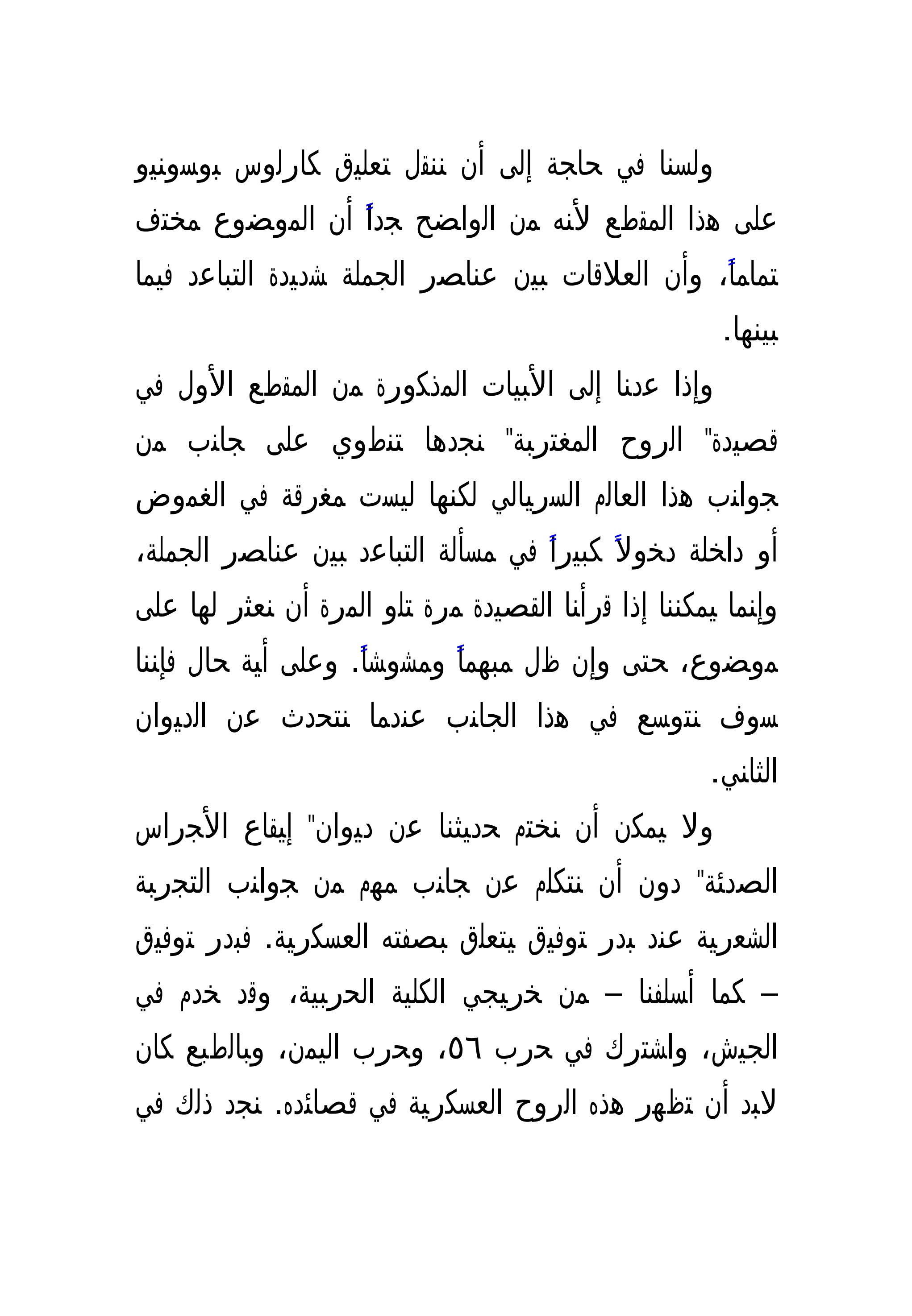
هذه المسألة في كتابه" نظرية التعبير الشعري" حيث قال:" إن إلغاء الموضوع في الشعر يتم بصورة كاملة (**على الأقل نظرياً**) في المدرسة السريالية حيث يبلغ الجانب العاطفي المطلق قمة يستحيل تجاوزها". (5)

وإذا كان اختفاء الموضوع في الشعر يمثل خاصية من خاصيات المدرسة السريالية فإننا نرى هذا الأمر بوضوح في كثير من قصائد بدر توفيق في هذا الديوان الأول، فضلاً عن أن هذا الأمر سوف يأخذ مساحة أكبر في ديوانه الثاني. ولعل سائلاً يسأل: ألا يمكن أن نعد هذا الاتجاه عند بدر توفيق اتجاهاً رمزياً؟ بمعنى أنه يتخلى عن الصور البسيطة المباشرة ويلجأ إلى صور رمزية مركبة. ولعل أفضل إجابة على هذا السؤال هي أن نلجأ إلى التفرقة التي أقامها كارلوس بوسونيوبين المدرستين الرمزية والسريالية، حيث رأى أن الفرق بين المدرستين يكمن في أن الرمزية الأولى كانت رمزية الواقع بمعنى أن التعبيرات كانت تشير إلى أشياء أو حوادث ممكنة في العالم الواقعي، أما رمزية السرياليين فكانت رموزاً للواقع بمعنى أن التعبيرات الرمزية غير واقعية ومستحيلة أو غير محتملة الوقوع بالمعنى المنطقي.

ولكن ثمة اعتراضاً على ذلك وهو أن هذه الأشياء نفسها حدثت في الرمزية، إذن تبقى نقطة صغيرة هي التي تفصل بوضوح بين هذه المدرسة وتلك وهي ما يتعلق بالجانب الكمي، ذلك أن السريالية تستخدم هذه التعبيرات اللاواقعية أو اللاعقلانية بكثرة كاثرة، بينما كانت المدارس الرمزية السابقة تستخدمها بصورة أقل. وهناك فرق نوعي أيضاً CUALITATIVO وهو أن السريالية ظهرت على أنها ثورة لا لمجرد استخدامها للرموز ولكن بسبب طبيعة أصحابها السياقية والعاطفية. (٦) ويقدم بوسونيو مثالاً لذلك من ديوان" عاطفة الأرض" لألكساندر، ويختار مقطعاً من قصيدة" الحب ليس رونقاً" يقول:

في حزامك ليس هناك أكثر من لمسي الساكن. سوف يخرج

قلبك من لسانك في الوقت الذي تصير فيه العاصفة سكنا.



ولسنا في حاجة إلى أن ننقل تعليق كارلوس بوسونيو على هذا المقطع لأنه من الواضح جداً أن الموضوع مختف تماماً، وأن العلاقات بين عناصر الجملة شديدة التباعد فيما بينها.

وإذا عدنا إلى الأبيات المذكورة من المقطع الأول في قصيدة" الروح المغتربة" نجدها تنطوي على جانب من جوانب هذا العالم السريالي لكنها ليست مغرقة في الغموض أو داخلة دخولاً كبيراً في مسألة التباعد بين عناصر الجملة، وإنما يمكننا إذا قرأنا القصيدة مرة تلو المرة أن نعثر لها على موضوع، حتى وإن ظل مبهماً ومشوشاً. وعلى أية حال فإننا سوف نتوسع في هذا الجانب عندما نتحدث عن الديوان الثاني.

ولا يمكن أن نختم حديثنا عن ديوان" إيقاع الأجراس الصدئة" دون أن نتكلم عن جانب مهم من جوانب التجربة الشعرية عند بدر توفيق يتعلق بصفته العسكرية. فبدر توفيق – كما أسلفنا – من خريجي الكلية الحربية، وقد خدم في الجيش، واشترك في حرب ٥٦، وحرب اليمن، وبالطبع كان لابد أن تظهر هذه الروح العسكرية في قصائده. نجد ذلك في

قصيدة" لم يمت" (ص ٤٣)، وقصيدة" عندما نذكر الشهداء" التي كتبها باسم النقيب طيار الشهيد رفعت صالح توفيق الذي استشهد في العمليات الحربية باليمن في نوفمبر ١٩٦٢، وقصيدة" مرثية السلام في عيد الميلاد" (ص ٥٦) وقصيدة" الذي لم يعد" (ص ٥٩) وقصيدة" المجد للإنسان" (ص ٦٧).. إلخ. ومعظم هذه القصائد من الشعر السهل البسيط ذي الصور الواضحة. يقول على سبيل المثال، في قصيدة" الذي لم يعد":

سفينة الفضاء لم تعُد..

ولا انتظارنا انتهى..

والفارس المجهول في الميدان ما يزال!

ويقول في قصيدة" رسالة الفالوجا" التي يحيي فيها الرئيس الأسبق جمال عبد الناصر (ص ٧٥):

يا بني الكفاح

ورفيق الطريق البعيد الظمي

السلام الذي كان بين العيون..

لم يعد.. لم يعد..

كما نرى في هذا الديوان قصائد عن" الرجال الغائين" وعن الفرسان الذين استشهدوا في ساحات القتال، وعن الرفاق الذين رحلوا، وكل هذا يعكس الروح العسكرية أو روح الجندية عند شاعرنا، والتي لم تفارقه أبداً منذ أن دخل في الخدمة حتى الآن.

ثم إن الديوان يشتمل على قصيدة حماسية من بحر الكامل المجزوء تذكرنا بكثير مما كان يكتبه شباب الشعراء في تلك الفترة من أمثال المرحوم هاشم الرفاعي، وعنوان هذه القصيدة" رسالة من اليمن" يقول في أو لها:

الآن أكتب يا أبي والنار حولي والدماء
والمعتدون هناك أشلاء تغطت بالعراء
تعوي بهم ريح المنون، فلا يهزهم العواء
صرواحُ.. غار النصر توجها وفي يدها اللواء
من بعد ما انتصر
الآن أكتب يا أبي الضياء

ثم تمضي المقطوعات على هذا النحو خمساً خمساً، وكل مقطوعة من قافية مختلفة، ثم يختم الشاعر رسالته إلى أبيه بالحديث عن أنه حمل الأمانة وكان أهلاً لحملها، ثم يُقسم بأنه سيظل وفياً لمصر صانعة الزمن وأن الراية سوف تظل خفاقة برغم أهوال المحن.

الديوان الثاني: قيامة الزمن المفقود :

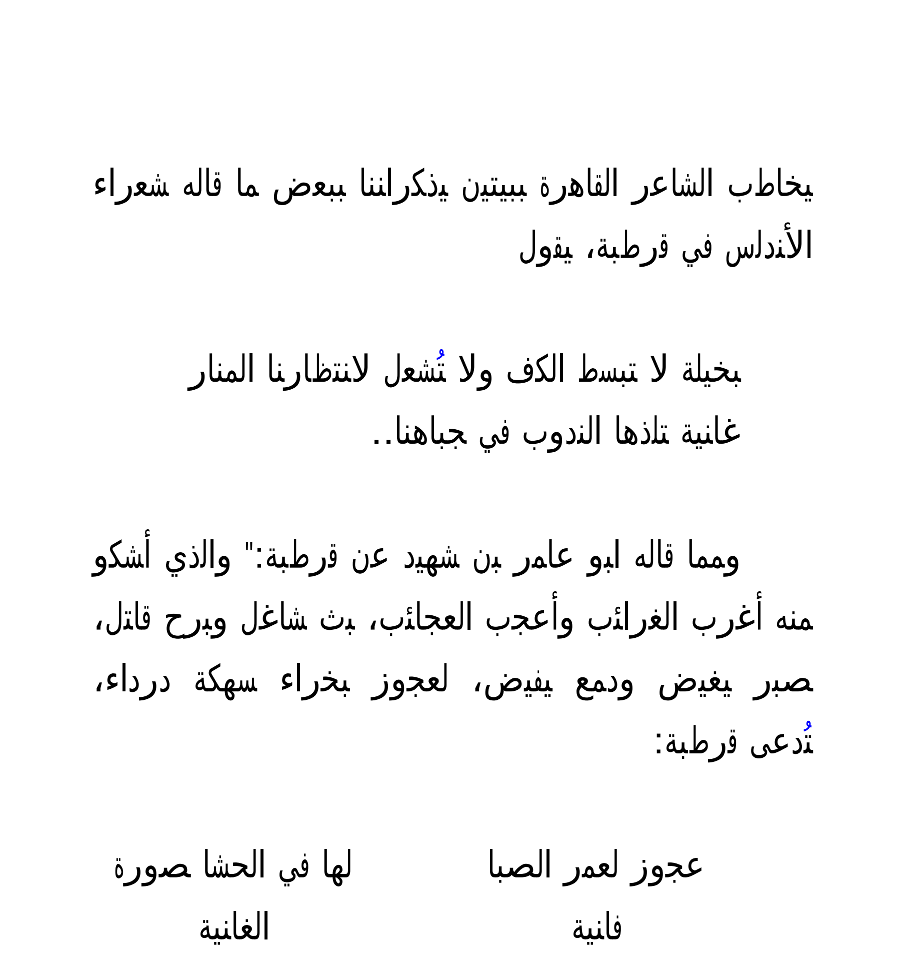
وقد استن بدر توفيق في هذا الكتاب سنة جديدة هي أنه حدد في الفهرس تاريخ نشر كل قصيدة، والمجلة أو الجريدة أو البرنامج الذي تم النشر أو الإذاعة من خلاله. ومن ذلك يتضح لنا أن كل قصائد هذا الديوان تعود إلى سنوات ٦٥، ٦٦، ١٩٦٧ م. ويبدو أنها كانت فترة حظى خلالها الشاعر بكثير من الشهرة والانتشار لدرجة أن كل قصيدة أنتجها في تلك الفترة نشرت في مجلة أو جريدة سيارة أو أذيعت.

ومن قراءتنا لهذا الديوان نكتشف أن كل قصائده تقريباً تمضي في خط الصنعة والسحر والإبهام، ولا يُستثنى من ذلك إلا أربع قصائد فقط تُنسب إلى الخط الآخر وهي

القصائد الثلاث الأولى ثم قصيدة رابعة في ص ٨٥ هي قصيدة" دعاء الملتزم" ويمكن أن نضيف إليها أيضاً قصيدة خامسة عنوانها" نقد النقد" (ص ١٦) موجهة إلى الدكتور محمد مندور رحمة ا عليه. والقصائد الثلاث الأولى عن ثلاث مدن هي القاهرة، والقدس المحتلة، ودمشق. ففي القصيدة الأولى وعنوانها" وجه القاهرة" يُخاطب الشاعر المدينة بقوله:

يقتحمون فيك كل بابْ
ويُسقطون فوق ثوبك الشفيف لعنة الترابْ
فيخلطون ماء نيلك الوفي بالكذبْ
والأرض والحديث بالنفاق والضبابْ
ويغضبون منك يا جميلتي...

ومن الواضح أن هذه الأبيات تمضي سلسة، واضحة، تدل على ما يقصده الشاعر بشكل مباشر، أما الصور فتقوم على المشابهة الواقعية البسيطة بين أطراف الاستعارة، ثم



يخاطب الشاعر القاهرة ببيتين يذكراننا ببعض ما قاله شعراء الأندلس في قرطبة، يقول

بخيلة لا تبسط الكف ولا تُشعل لانتظارنا المنار
غانية تلذها الندوب في جباهنا..

ومما قاله ابو عامر بن شهيد عن قرطبة:" والذي أشكو منه أغرب الغرائب وأعجب العجائب، بث شاغل وبرح قاتل، صبر يغيض ودمع يفيض، لعجوز بخراء سهكة درداء، تُدعى قرطبة:

عجوز لعمر الصبا فانية ... لها في الحشا صورة الغانية
زنت بالرجال على سنها ... فيا حبذا هي من زانية
تريك العقول على ضعفها ... تدار كما دارت السانية
فقد عنيت بهواها الحلوم فهي براحتهـ ـا عانية

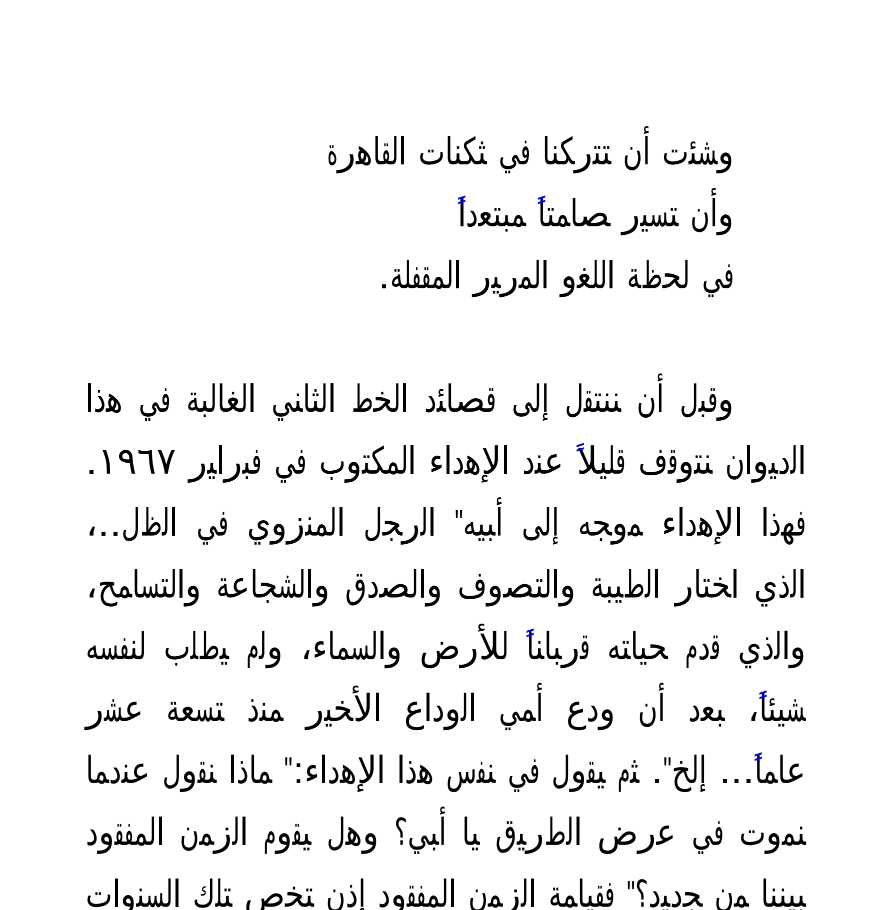
تقاصـ ـر عن | وتبعـ ـ ـد عن
طـ ـولها قونكة | غنجهـ ـ ـ ـا دانيـ ـة
ترديت من حزن | غراماً فيا طـ ـ ـ ـول
عيشي بها | أحـ ـزانيـة [٧]

وقونكة CUENCA ودانية DENIA مدينتان في إسبانيا

كما يخاطب الشاعر" القدس المحتلة" بالمحبوبة قائلاً:" أيتها المحبوبة الباكية العينين، كيف بقيت دون صحبك الذين بايعوك ذات يوم، كيف اختفت صورتك الجميلة، وصرت بين الفاتنات، أرملة بلا دفاع" أما قصيدة" دمشق" فيبدأها بمشهد تمثيلي إيحائي في المشهد الأول لكنه يدخل بعد ذلك مباشرة إلى لهجة الخطاب المباشر للمدينة.

أما قصيدة" نقد النقد" فهي رثاء للدكتور محمد مندور، ومما نقرأ فيها:

حتى إذا أصبحت نجماً يتخطى الدائرة
ضقت بتلك المنزلة



وشئت أن تتركنا في ثكنات القاهرة
وأن تسير صامتاً مبتعداً
في لحظة اللغو المرير المقفلة.

وقبل أن ننتقل إلى قصائد الخط الثاني الغالبة في هذا الديوان نتوقف قليلاً عند الإهداء المكتوب في فبراير ١٩٦٧. فهذا الإهداء موجه إلى أبيه" الرجل المنزوي في الظل..، الذي اختار الطيبة والتصوف والصدق والشجاعة والتسامح، والذي قدم حياته قرباناً للأرض والسماء، ولم يطلب لنفسه شيئاً، بعد أن ودع أمي الوداع الأخير منذ تسعة عشر عاماً... إلخ". ثم يقول في نفس هذا الإهداء:" ماذا نقول عندما نموت في عرض الطريق يا أبي؟ وهل يقوم الزمن المفقود بيننا من جديد؟" فقيامة الزمن المفقود إذن تخص تلك السنوات التسع عشرة المفقودة بينه وبين أبيه، ومن ثم سوف نكتشف أن معظم قصائد بدر توفيق إبحار في عالم الذكريات.

أما فيما يتعلق بقصائد الخط الآخر الذي تتمثل فيه أصالة بدر توفيق وتفرده واختلافه عن الآخرين فقد عثرنا في هذا الديوان على ما يمكن أن نُسميه بياناً أو " مانيفستو"

لهذا النوع من الشعر. تمثل ذلك في الأبيات الأولى من قصيدة" الخروج من الصف" (ص ٢٦) التي تقول:

صامت.. أتملى من الغيب شعري وأسقي عيوني مياه المطر

المدى غايتي.. ومدادي بيوت من المبهمات

يا صنوف الألم.. أي آت غريب حفظت لنا

نحن لما نزل.. ننزوي مرة.... ومراراً نُعري نقاب السهر.

كذلك فإن القصيدة التي تحمل عنوان" الشعر" تصلح جميعها بياناً عن شعر بدر توفيق. ولنقتطع منها الأبيات الأخيرة فقط تاركين للقارئ خيار العودة إليها وهي في صفحة ٩٦ من الديوان وتقول:

أيها الشعر الذي مزق من أجلي خباء الكلمة

أنت مازلت الذي يعرف أرض الساعة المنتظرة

في سكون الصمت... بين الوقفات المقحمة

أنت وحدك

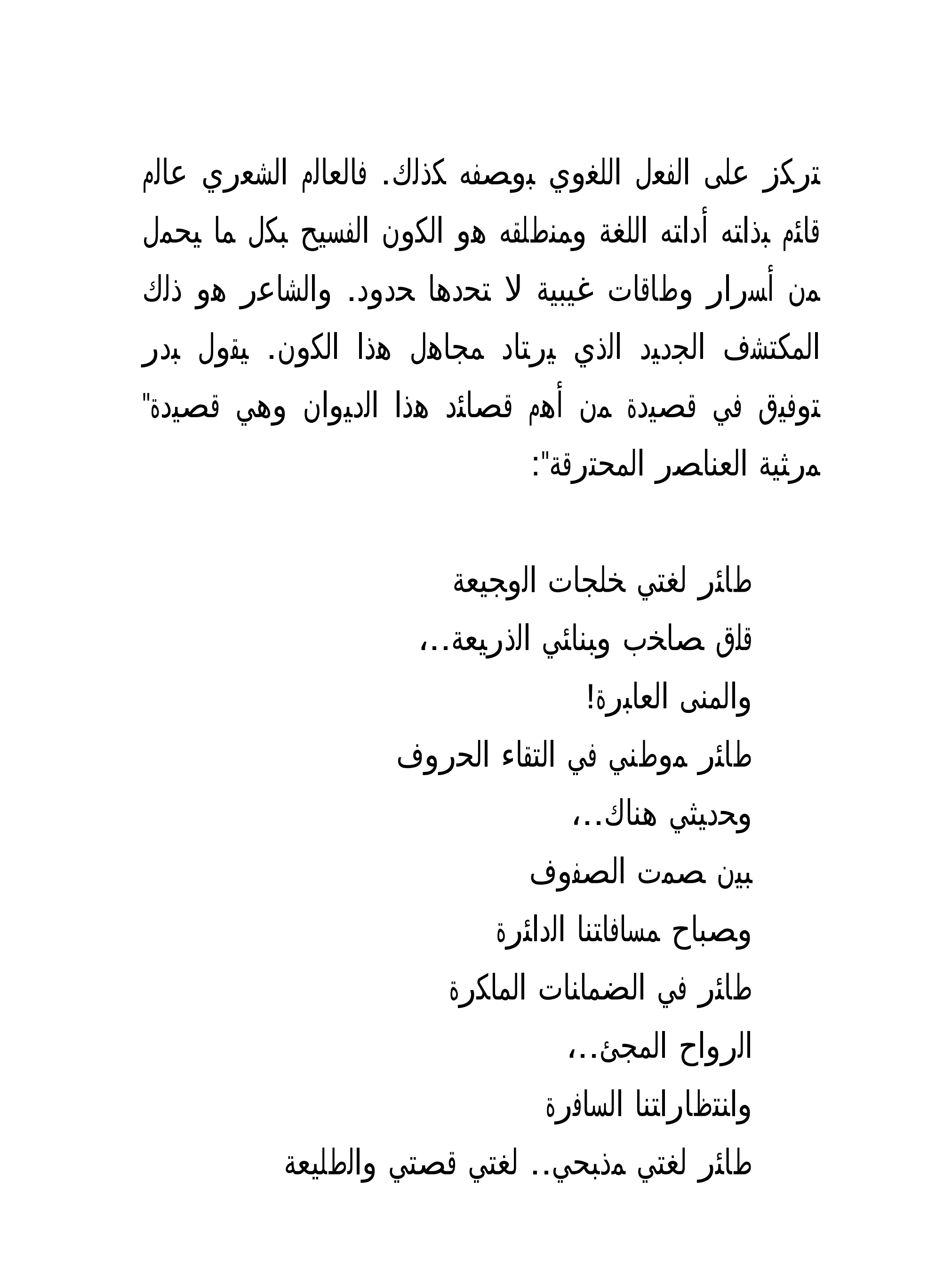
في احتواءاتك قلبي... وانتظاري...

وانفتاحات حصاري

وجواب الكلمات المبهمة

وكما يلاحظ القارئ في الأبيات السابقة فإن الشاعر صار يتوجه نحو المطلق، فالمدى غاية الشاعر، ومداده بيوت من المبهمات، وهو يتملى من الغيب شعره. وهذا التوجه نحو المطلق يمثل إحدى الخصائص التي تميز بها شعر الحداثة، ولعل هذا يفسر لجوء كثير من شعرائنا في الفترة الأخيرة إلى استخدام كلمات مثل المدى، حتى لنجد هذه الكلمة تتكرر الآن في معظم القصائد. وكان الشاعر الإسباني بدرو ساليناس (من جيل ١٩٢٧) يقول: " إن الشعر مغامرة نحو المطلق"، ويقول بيثنتي ألكساندر (من نفس الجيل):" إن الشعر هو الهروب أو التوجه نحو مملكة واسعة، وكيان أو واقع مهيمن، وحقيقة تعلو على الإحساس" أي حقيقة مطلقة. (٨)

ولا شك أن بدر توفيق يعد أحد طلائع اللغة الشعرية التي انتشرت بعد ذلك في السبعينيات والثمانينيات، والتي



تركز على الفعل اللغوي بوصفه كذلك. فالعالم الشعري عالم قائم بذاته أداته اللغة ومنطلقه هو الكون الفسيح بكل ما يحمل من أسرار وطاقات غيبية لا تحدها حدود. والشاعر هو ذلك المكتشف الجديد الذي يرتاد مجاهل هذا الكون. يقول بدر توفيق في قصيدة من أهم قصائد هذا الديوان وهي قصيدة" مرثية العناصر المحترقة":

طائر لغتي خلجات الوجيعة

قلق صاخب وبنائي الذريعة..،

والمنى العابرة!

طائر موطني في التقاء الحروف

وحديثي هناك..،

بين صمت الصفوف

وصباح مسافاتنا الدائرة

طائر في الضمانات الماكرة

الرواح المجئ..،

وانتظاراتنا السافرة

طائر لغتي مذبحي.. لغتي قصتي والطليعة

ولعل بدر توفيق قد أحس في ذلك الحين بأنه ليس من السهل أن يكون ثمة قارئ يمكن أن يفهم هذه اللغة أو يتجاوب معها، ولهذا أردف البيات السابقة بقوله:

آه يا لغتي الشاعرة..

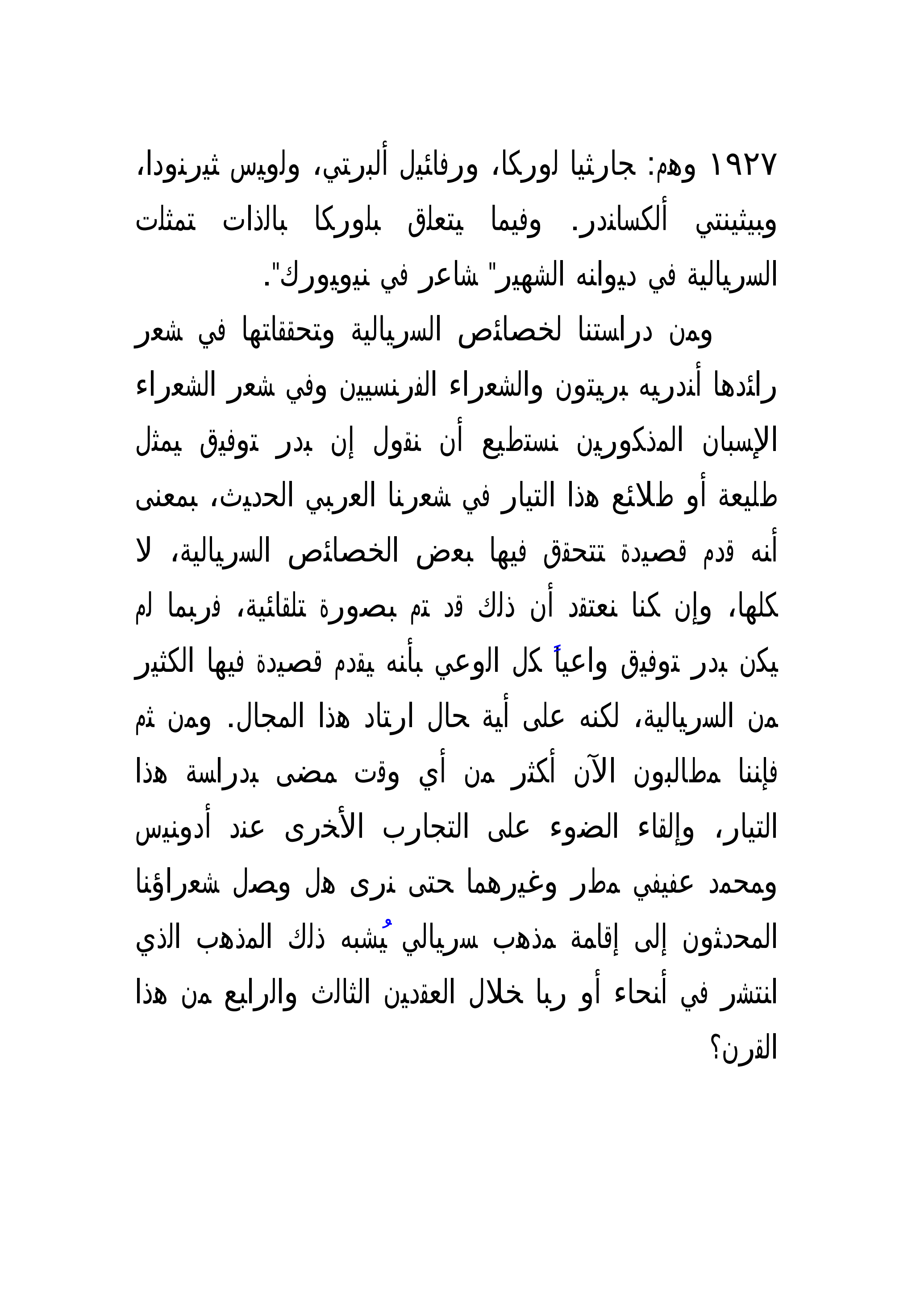
ليس في مكمني قارئ يملك المقدرة

يا أحباءنا.. في زوايا لقاءاتنا النادرة.

ولجوء الشاعر إلى إقامة عالم قائم بذاته يختلف عن العالم الواقعي التجريبي عملية استشرت في الفن الحديث من الرمزية إلى السريالية وإن كان قد تم بصور وأنماط مختلفة، وقد أطلق النقاد الأوربيون على هذه الاتجاهات صفة" اللاعقلانية" في مقابل العقلانية التي سادت في الفن والأدب منذ القديم حتى نهايات القرن التاسع عشر. وهذه اللاعقلانية في الفن الحديث جاءت مرتبطة ارتباطاً حميماً بموقف الفنان أو الأديب إزاء الواقع. فخلال الربع الأول من القرن العشرين كانت هناك بعض الأحداث العلمية والروحية التي أثرت بشكل حاسم على هذا الموقف الجديد من الواقع. وقد

لخص الناقد خوان إدوارد ثيرلوت هذه الأحداث في مقال له تحت عنوان" مدخل إلى السريالية" نُشر في مجلة" الغرب" في مدريد عام ١٩٥٣ فقال:" لقد أنشأت نظرية التحليل النفسي عند فرويد ويونج وآدلر، وبدوين وجوداً" للأنا الآخر"، وأحدثت بذلك نوعاً من التماس بين الروح الإنسانية المعتدة بذاتها وبين الأغوار العميقة لكل ما في الكون. كذلك أظهرت النسبية وعلم الطبيعة وجود" حقيقة أخرى" غير ثابتة تصلح أن تتأسس في" مبدأ عدم اليقين" فضلاً عن وجود كون آخر لا تختلف قوانينه عن خبرتنا العادية فحسب، وإنما تتعارض معها تعارضاً قوياً". [٩]

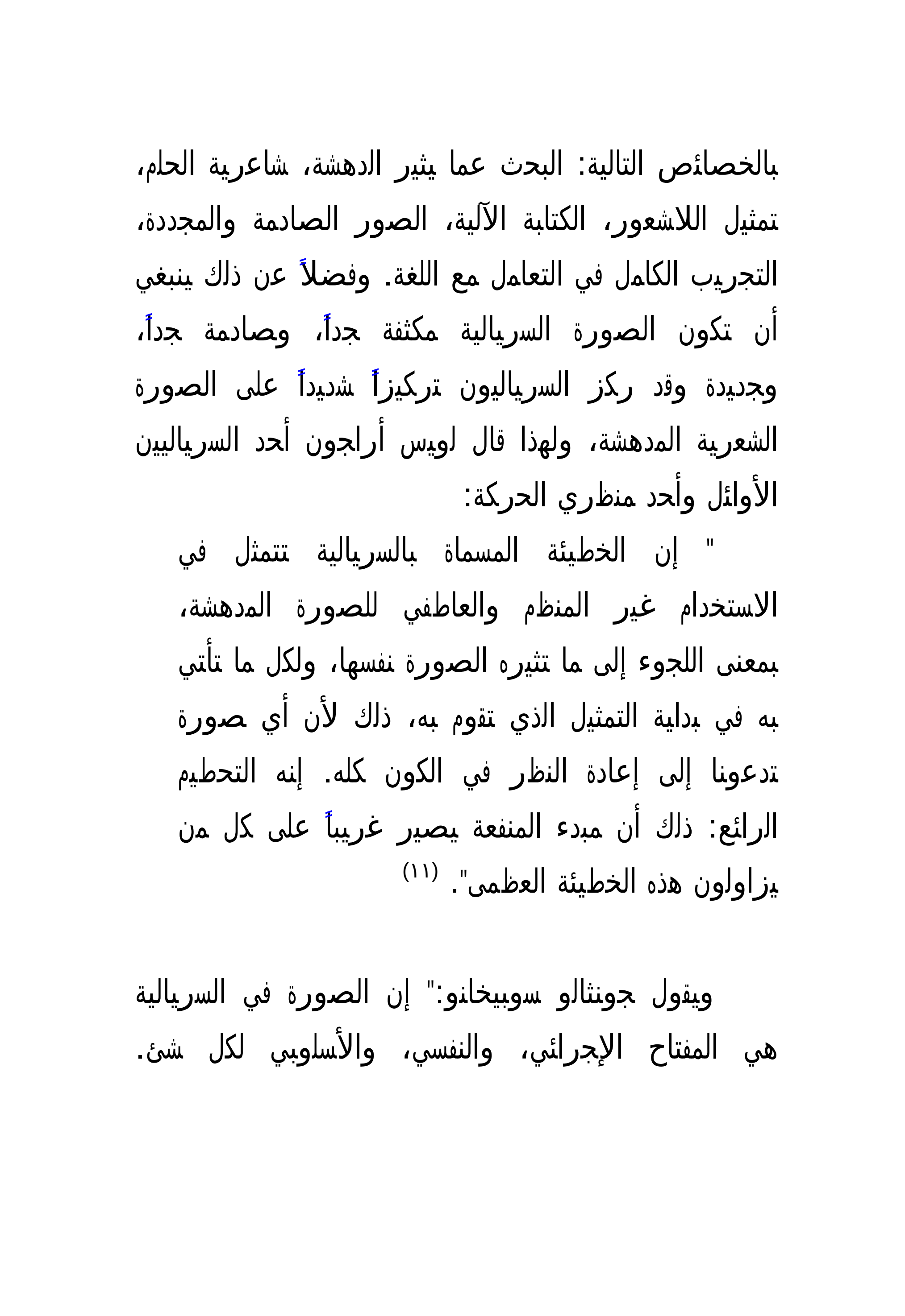
لكل هذا وجدنا التكعيبيين يفتتون الواقع، وظهر في بدايات القرن العشرين رد فعل عنيف تجاه الأشكال الطبيعية. فالتكعيبيون – حسبما قيل – لم يكونوا يعملون على إنتاج الطبيعة، وإنما كانوا يحاولون تفسيرها انطلاقاً من الذات. ثم كانت أعمال أبوللينير الشعرية أفضل ترجمة أدبية لهذا الاتجاه الجديد. وتوالت بعد ذلك المدارس الجديدة حتى كانت السريالية أقصى درجة في هذا الاتجاه. وقد تمثلت السريالية في إسبانيا في أعمال محددة لأربعة من كبار شعراء جيل



١٩٢٧ وهم: جارثيا لوركا، ورفائيل ألبرتي، ولويس ثيرنودا، وبيثينتي ألكساندر. وفيما يتعلق بلوركا بالذات تمثلت السريالية في ديوانه الشهير" شاعر في نيويورك".

ومن دراستنا لخصائص السريالية وتحققاتها في شعر رائدها أندريه بريتون والشعراء الفرنسيين وفي شعر الشعراء الإسبان المذكورين نستطيع أن نقول إن بدر توفيق يمثل طليعة أو طلائع هذا التيار في شعرنا العربي الحديث، بمعنى أنه قدم قصيدة تتحقق فيها بعض الخصائص السريالية، لا كلها، وإن كنا نعتقد أن ذلك قد تم بصورة تلقائية، فربما لم يكن بدر توفيق واعياً كل الوعي بأنه يقدم قصيدة فيها الكثير من السريالية، لكنه على أية حال ارتاد هذا المجال. ومن ثم فإننا مطالبون الآن أكثر من أي وقت مضى بدراسة هذا التيار، وإلقاء الضوء على التجارب الأخرى عند أدونيس ومحمد عفيفي مطر وغيرهما حتى نرى هل وصل شعراؤنا المحدثون إلى إقامة مذهب سريالي يُشبه ذلك المذهب الذي انتشر في أنحاء أو ربا خلال العقدين الثالث والرابع من هذا القرن؟

وبعض النقاد عندنا لديهم مفهوم للسريالية يتلاقى مع الخط الذي انتهجه محمد حافظ رجب في قصصه القصيرة، ولكني أقول إن هذا يمثل جانباً واحداً من جوانب السريالية. ولعل هذه الحركة من أكثر الحركات إثارة للتساؤل والأخذ والرد لدرجة أن بعض النقاد الكبار رأوا أن السريالية الخالصة لم توجد على الإطلاق. ونحن إذا أخذنا تعريف أندريه بريتون نفسه للسريالية والخصائص التي قال بها وطبقنا ذلك على أعماله نفسها لوجدنا هناك نوعاً من البون بين النظرية والتطبيق. فالسريالية تتحقق مثلاً في استخدام تقنية الكتابة الآلية التي تتبنى منهج التحليل النفسي المتمثل في التداعي الحر عند فرويد. ولكن بعض النقاد مثل كارلوس بوسونيو رأى أيضاً أن الكتابة الآلية ليست قاصرة على السريالية، وإنما هي خاصة كذلك بكل ما نطلق عليه اللاعقلانية أو الرمزية وهي الحركة التي كانت سابقة على السريالية لدرجة أننا نجدها (**أي الكتابة الآلية**) عند شعراء مثل أنطونيو ماتشادو، وخوان رامون خمينيث، وفرلين، ورامبو، ومالارمية وجميعهم شعراء رمزيون [١٠]. كما أن السريالية – حسب المانيفستو الأول لأندريه بريتون – تتحقق



بالخصائص التالية: البحث عما يثير الدهشة، شاعرية الحلم، تمثيل اللاشعور، الكتابة الآلية، الصور الصادمة والمجددة، التجريب الكامل في التعامل مع اللغة. وفضلاً عن ذلك ينبغي أن تكون الصورة السريالية مكثفة جداً، وصادمة جداً، وجديدة وقد ركز السرياليون تركيزاً شديداً على الصورة الشعرية المدهشة، ولهذا قال لويس أراجون أحد السرياليين الأوائل وأحد منظري الحركة:

" إن الخطيئة المسماة بالسريالية تتمثل في الاستخدام غير المنظم والعاطفي للصورة المدهشة، بمعنى اللجوء إلى ما تثيره الصورة نفسها، ولكل ما تأتي به في بداية التمثيل الذي تقوم به، ذلك لأن أي صورة تدعونا إلى إعادة النظر في الكون كله. إنه التحطيم الرائع: ذلك أن مبدء المنفعة يصير غريباً على كل من يزاولون هذه الخطيئة العظمى". (١١)

ويقول جونثالو سوبيخانو:" إن الصورة في السريالية هي المفتاح الإجرائي، والنفسي، والأسلوبي لكل شئ.

وعلى مذبح قدرة الصورة تتم التضحية، من وجهة نظر الأسلوب، بكل وسيلة أخرى". [(١٢)]

وقد ذكرنا من قبل أن الصورة في مثل هذا الشعر مركبة وتحلق في المطلق، وتبني عالماً قائماً بذاته، ومن ثم يتوه الموضوع وسط كل هذه التهويمات والتجريدات.

وعلى ضوء هذه المعلومات الموجزة جداً عن السريالية سوف نحاول في الصفحات التالية أو نتوقف عند بعض قصائد بدر توفيق في هذا الديوان لنرى هل استطاع أن يقدم لنا هذا العالم الصادم المدهش. إنه يفتتح قصيدة " الشئ الذي لا يُحتمل" (ص ٣٢) بقوله:

كون أليف الوجه مفرود الجناح
يصعد بين الرئتين خانقاً محلقاً
منتشياً بسطوته..
موعده في الليل عندما أنام في عباءته
وفي الصباح قبل ما أصحو على صوته
إن مر عابر بنا يثير الانتباه
نراه.. في هنيهة موحدة

عاجلني ليبدأه!

وإذا حاولنا أن نستخلص بعض الخصائص السريالية من هذه الأبيات نجد ما يلي:-

- اختفاء الموضوع: فأنت في مثل هذا الشعر لا تستطيع أن تضع يديك على موضوع بعينه. إنك أمام كون أليف الوجه مفرود الجناح يصعد بين الرئتين، وهذا الكلام يسلمنا إلى نقطة أخرى هي:
- التداخل بين الموضوعي والذاتي: فهذا الكون الفسيح الغريب المدهش الصادم يصعد بين الرئتين خانقاً محلقاً. لقد اقام الشاعر إذن جسراً قوياً بين هذا التحليق في المطلق وبين ما يعتمل داخله من أشياء، وما يضطرب فيه من رؤى وأوهام وأفكار.
- نجد أيضاً انعدام الرقابة المنطقية على الجمل. فنحن أمام عاطفة خالصة خارجة تماماً على رقابة المنطق العقلي.
- ونجد الواقع وقد هرب تماماً لُيخلي الساحة كاملة لواقع آخر تصنعه الكلمات والجمل. فهذا الكون الأليف يصعد

بين الرئتين، ينتشي بسطوته، ويتوجه إلى الشاعر ليلاً عندما يتدثر في عباءة الليل.. إلخ

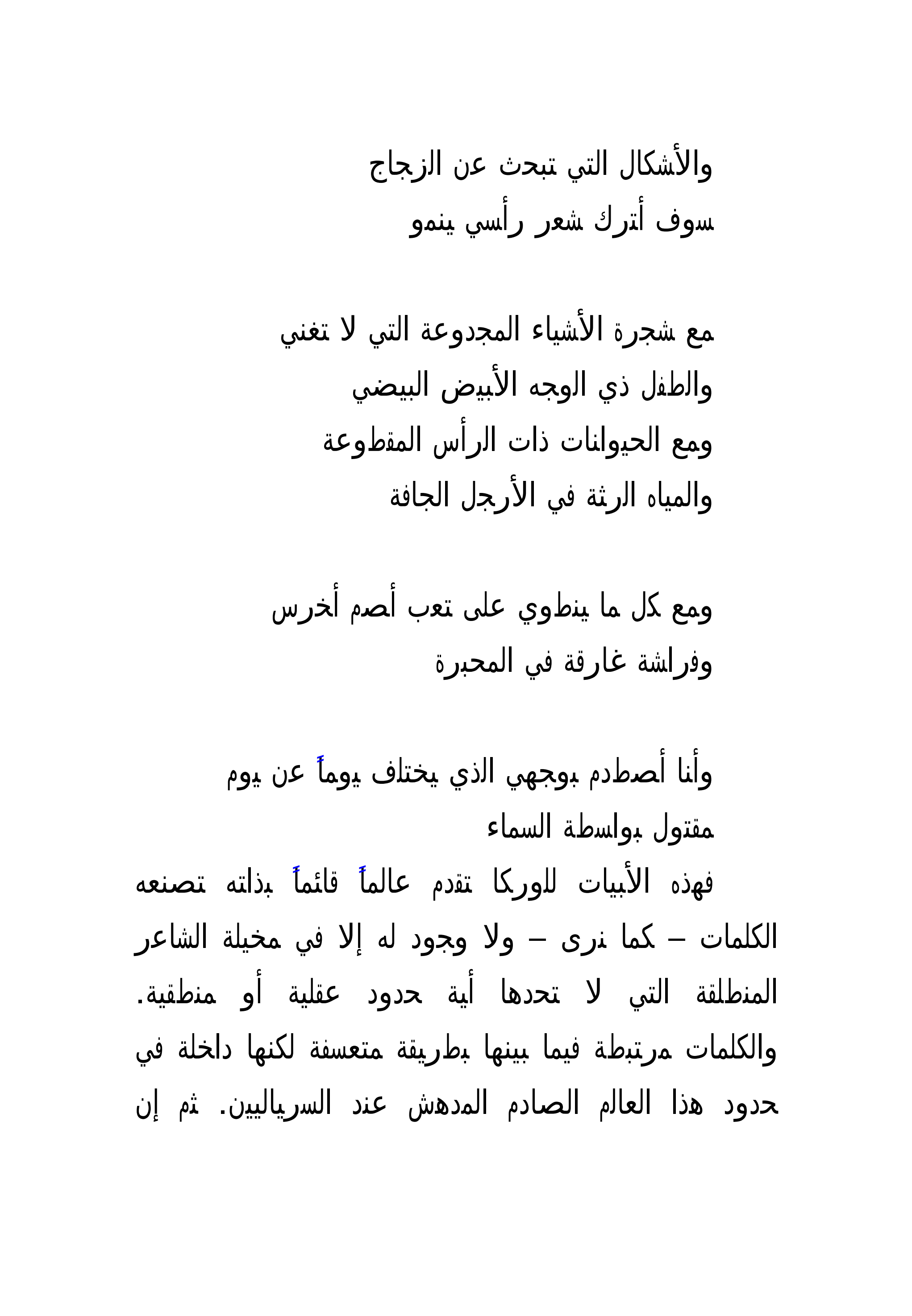
❖ أما الصور فتتميز بالغرابة وتثير الدهشة: فما هذا الكون الذي يفرد جناحه ويحلق منتشياً بسطوته؟

ويمكن أن نمضي مع الأبيات لنكتشف خصائص سريالية أُخرى مثل تمثيل اللاشعور، والكتابة الآلية، وربط الكلمات بعضها مع بعض بعلاقات جديدة، كما نجد شعراً يتدفق بدون حسيب أو رقيب. كل هذا يجعلنا نقول إن بدر توفيق – ربما دون أن يشعر – قدم لنا في هذا الديوان شعراً سريالياً فيه جرأة السرياليين وتحطيمهم لكل المقاييس العقلية والمنطقية.

وربما نستوعب أكثر هذا البعد السريالي في قصيدة بدر توفيق إذا قارناه بمقطوعة من قصـيدة سـريالية لفيـديريكو جارثيا لوركا من ديوانه" شاعر في نيويورك" عنوانها" عودة من نزهة" يقول فيها:

مقتول بواسطة السماء

بين الأشكال التي تمضي تجاه الثعبان



والأشكال التي تبحث عن الزجاج
سوف أترك شعر رأسي ينمو

مع شجرة الأشياء المجدوعة التي لا تغني
والطفل ذي الوجه الأبيض البيضي
ومع الحيوانات ذات الرأس المقطوعة
والمياه الرثة في الأرجل الجافة

ومع كل ما ينطوي على تعب أصم أخرس
وفراشة غارقة في المحبرة

وأنا أصطدم بوجهي الذي يختلف يوماً عن يوم
مقتول بواسطة السماء

فهذه الأبيات للوركا تقدم عالماً قائماً بذاته تصنعه الكلمات – كما نرى – ولا وجود له إلا في مخيلة الشاعر المنطلقة التي لا تحدها أية حدود عقلية أو منطقية. والكلمات مرتبطة فيما بينها بطريقة متعسفة لكنها داخلة في حدود هذا العالم الصادم المدهش عند السرياليين. ثم إن

تداخل الصور فيما بينها يثير الدهشة أيضاً: فما الذي يربط بين الحيوانات ذات الرأس المقطوعة، والمياه الرثة في الأرجل الجافة والفراشة الغارقة في المحبرة.. إلخ. وإذا تأملنا تركيب الصورة في الأبيات الأربعة الأولى نجد كذلك اللامنطق واللامعقول هو الأساس: فالشاعر مقتول بواسطة السماء،ولكنه يترك شعر رأسه ينمووسط الأشكال التي تبحث عن الثعبان والأشكال التي تمضي تجاه الزجاج. ولا ننسى أن جارثيا لوركا كتب ديوانه هذا في نيويورك إبان الرحلة التي قام بها إلى هناك، ولعل الصدمة التي أحس بها في هذا البلد الغريب عن روحه وعن تراثه الأندلسي الإنساني جعلته يستخدم الأسلوب السريالي للتعبير عن هذه التجربة الغريبة التي مر بها هناك، وجاءت تجربته في ذلك فريدة بالنسبة لمجمل أعماله الأُخرى. فلم يُعرف عن لوركا أنه كان سريالياً إلا في هذا الديوان" شاعر في نيويورك".

ونعود إلى بدر توفيق في ديوانه" قيامة الزمن المفقود" فنجد أن الأسئلة التي كانت تلح عليه في ديوانه الأول ولم يجد لها إلا إجابات مبهمة مازالت تلح عليه هنا أيضاً. يقول في آخر قصيدة" لا تقرأ كفى":

حبنا صار عجوزاً أشعثا

يقرأ الكف ويستجدي الخطوط الخبرا

غير أن الكف صمْتٌ......،

والعيون احتُجزت....،

.... خلف شرق ضائع الوجه ملثم

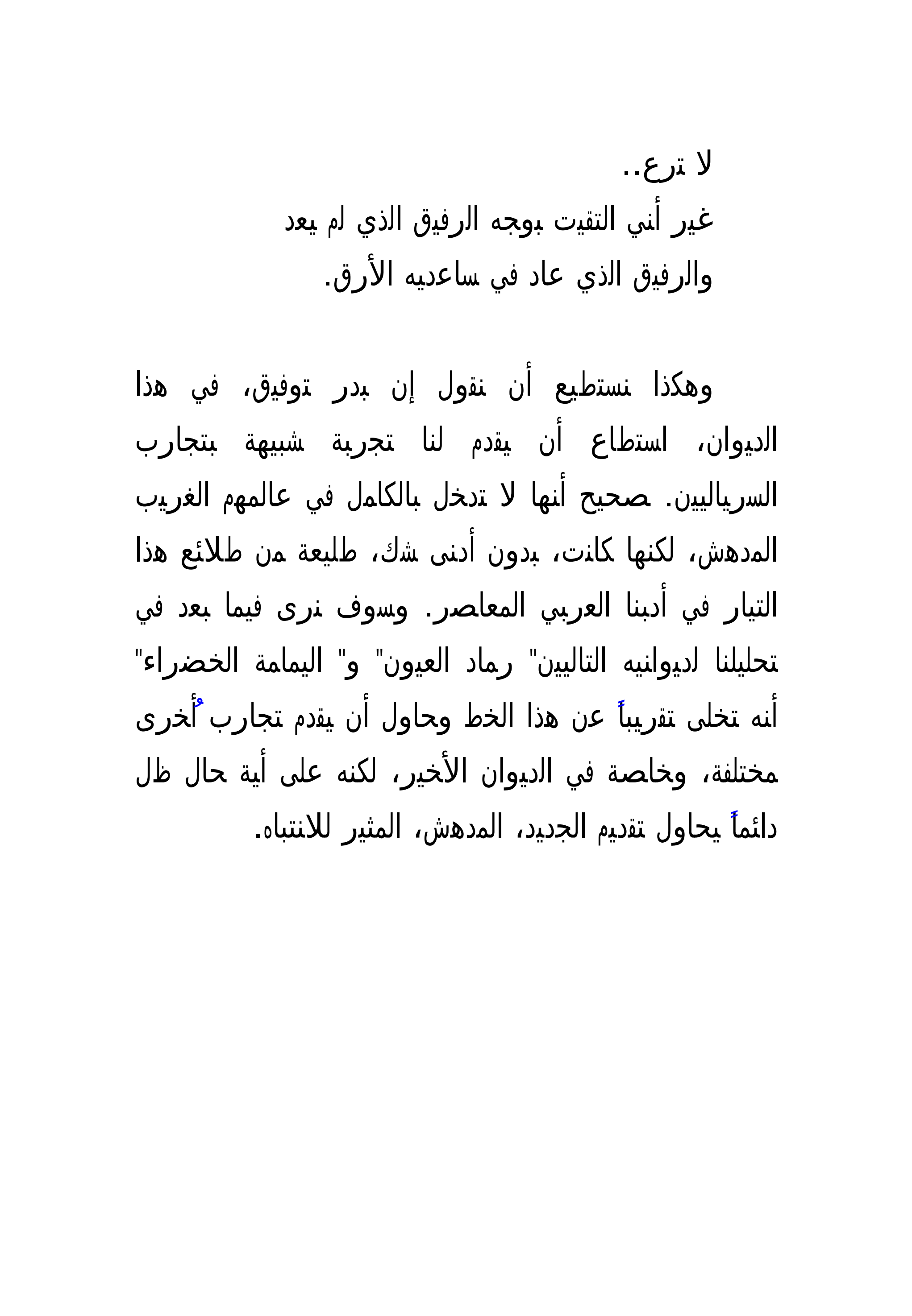
كل ما فينا سؤال يحترق..،

وشفاه بعثرت نبض النغم!

ولن نصل إلى خاتمة الحديث عن هذا الديوان قبل أن نقول إن روح الجندية مبثوثة كذلك في كل قصيدة من قصائده، نجدها في عناوين القصائد مثل" هذا الوطن" و" الخروج من الصف" و" وجه النهر والرصاص" وغيرها، مثلما نجدها في غضون الأبيات نفسها على نحو ما نقرأ في قصيدة" حديث الطريق الأصم":

قيل لي.. لا تَرع

فالرصاص أكاليل ورد بصدر السلام



لا ترع..
غير أني التقيت بوجه الرفيق الذي لم يعد
والرفيق الذي عاد في ساعديه الأرق.

وهكذا نستطيع أن نقول إن بدر توفيق، في هذا الديوان، استطاع أن يقدم لنا تجربة شبيهة بتجارب السرياليين. صحيح أنها لا تدخل بالكامل في عالمهم الغريب المدهش، لكنها كانت، بدون أدنى شك، طليعة من طلائع هذا التيار في أدبنا العربي المعاصر. وسوف نرى فيما بعد في تحليلنا لديوانيه التاليين" رماد العيون" و" اليمامة الخضراء" أنه تخلى تقريباً عن هذا الخط وحاول أن يقدم تجارب أُخرى مختلفة، وخاصة في الديوان الأخير، لكنه على أية حال ظل دائماً يحاول تقديم الجديد، المدهش، المثير للانتباه.

الهوامش

١- أخذنا هذه المعلومات من النبذة المنشورة على الغلاف (من الداخل) لديوانه الأول " إيقاع الأجراس الصدئة".

٢- لن أتوقف الآن أكثر من ذلك عند هذه المسألة لأني أحس فعلاً أنها تحتاج إلى دراسة طويلة مستقلة أتمنى أن أجد لها الوقت الكافي فيما بعد.

٣- د. لطفي عبد البديع" الشعر واللغة"، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٩٠، ص ١٦٧.

٤- دامسو ألونصو" شعراء إسبان معاصرون"، مدريد، دار نشر جريدوس، ١٩٦٦، ص ٢٧١.

٥- كارلوس بوسونيو" نظرية التعبير الشعري"، مدريد، دار نشر جريدوس، ١٩٦٦، من ص ٥٣٧ إلى ص ٥٤٧

٦- كارلوس بوسونيو" شعر بيثينتي ألكساندر"، مدريد، دار نشر جريدوس، الطبعة الثالثة، ١٩٧٧، ص ٢٢٧ وما بعدها.

٧- الذخيرة لابن بسام، ج ١، قسم ١، ص ١٧٥

٨- انظر بيثينتي كابريرا" ثلاثة شعراء على ضوء الاستعارة: ساليناس وألكساندر، وجيين"، دار نشر جريدوس، مدريد، ١٩٧٥، ص ٣٣.

٩- انظر كارلوس مارثيال دي أو نيس" السيريالية وأربعة شعراء من جيل ١٩٢٧" طبعة بوروا تورانثاس، مدريد، ١٩٧٤، ص ١٨ – ١٩.

١٠- كارلوس بوسونيو، المرجع السابق، ص ٢٢٧.

١١- نقلنا هذه الفقرة عن جيرمودي توري" تاريخ الآداب الطليعية"، مدريد، طبعة جوادارlما، ١٩٦٥، ص ٣٧٣.

١٢- جونثالوسوبيخانو" الصفة في الشعر الغنائي الإسباني" مدريد، دار نشر جريدوس، ١٩٥٦، ص ٤٦٢.